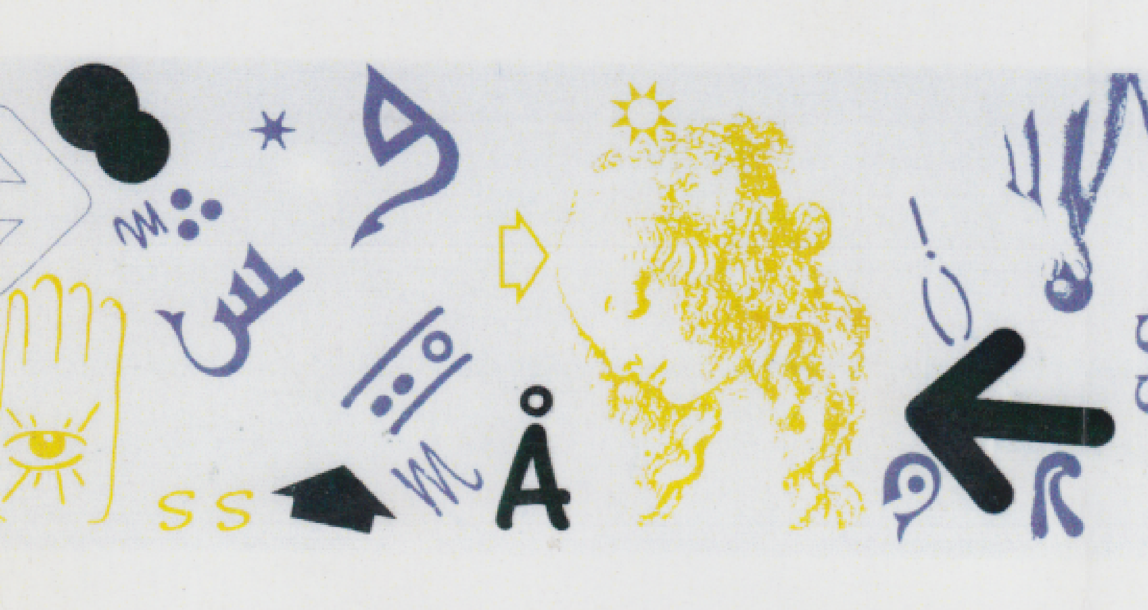
أساليب الشعرية المعاصرة



د. صلاح فضل

دار الآداب

أساليب الشعرية المعاصرة

أساليب الشعرية المعاصرة

د. صلاح فضل

دار الآداب - بيروت

جميع الحقوق مَحفوظة
الطبعَة الأولى
١٩٩٥

إهداء

إلى رناد ودارين
وبقيّة الزهرات اليانعة
في حديقتنا الصغيرة

شيء من عطر المحبّة
وفوح الفن . .
يضوع في المستقبل!

في البدء

تودّ هذه الفصول أن تكون قراءة في الشّعر وكتابة في الشّعريّة؛ أن تجمع في انخطافة واحدة بين ضبط المنهج وتحرّر التطبيق، فتسعى إلى أن تقدّم اقتراحاً محكماً لسلّم الشّعريّة وتمارس اجتراحاً مطوّلاً بالرّقص من حوله. ومع تباين النظريّات المعتمدة على المبادئ الألسنيّة والسيميولوجيّة التأويليّة فإنّ التصوُّر الذي نختاره ونقوم بتركيبه لمفهوم الشعر الحديث يتأسّس على قطبي التعبير والتوصيل، الأمر الذي يسمح باستيعاب الأفق اللّغوي للظاهرة وتجاوزه إلى العوامل المدرِكة لأنماط القراءة والفهم، بما يدخل في قلب نظريّة النّصّ، ويستوعب جماليّات التلقّي.

والمحور الذي ترتكز عليه هذه الرّؤية يقوم على ربط «درجة الشّعريّة» بعدد محدّد من المقولات المرنة، بحيث تشكّل شبكة مكوّنة من مجموعة تحالفات تربط درجةَ الإيقاع بدرجة النحويّة والانحراف في تصاعدهما الحسّيّ، كما تصل مستوى الكثافة في النّصّ بدرجة تشتّته وتماسكه أو تجريديّته، بحيث يتكوّن من ذلك جهازٌ مفاهيمي يسمح بوضع مختلف التجارب الشّعريّة على سلّم نقديّ قابل للقياس الوظيفي، مع التسليم بشرعيّة جميع الأنماط الإبداعيّة ومحاولة التعرّف على مكوّناتها الأسلوبيّة والجماليّة.

وقد كان التحدّي الأوّل الذي يواجهه هذا البحث هو الحفاظ على المسافة الحيويّة اللّازمة بين المنهج والنصّ الشعري؛ إذ مازلت أذكر عبارة للنّاقد الأسلوبيّ والشّاعر الإسباني الكبير «داماسو ألونسو» ـ رفيق «لوركا» في صباه ـ يتمثّل فيها الشعر عصفوراً وديعاً إن شَدَدْتَ عليه قبضتَك الدراسيّة أزهقت روحه، وحوَّلْتَهُ إلى جثّة لا يغنيك تشريحها في معرفة سرّ رشاقتها وهي ترف من حولك. علينا إذن أن نمسك هذا العصفور بحنو شديد، أن نسمح له بالتفلّت من أصابعنا؛ وإذا كان لنا أن نحبسه في منهج فليكن قفصاً واسعاً يتركه يتنفّس ويتحرّك.

وقد نجم عن هذا الموقف المبدئيّ في ترك التطبيق مفتوحاً للمفاجآت المدهشة أنّ النظريّة الأولى كانت تفترض توزيعَ الأساليب الشعريّة على مدارين: أحدهما يشمل الأساليب التعبيريّة المتعدّدة من حسّيّة وحيويّة ودراميّة ورؤيويّة، ويتضمّن كذلك التجارب التي تنتقل بين هذه المستويات؛ والثاني يضمّ عدداً من الأساليب التجريديّة التي توقّعتُ أن تتراوح بين الاتّجاهات الكونيّة والإشراقيّة. بيد أنّ القراءة النقديّة لنصوص الشعر الأدبيّ المعاصر قد أسفرت عن نتيجة مخالفة؛ إذ أثبتت وجود هذه الأساليب التعبيريّة، لكنّها لم

تعثر إلاّ على نمط تجريدي واحد هو الذي يمثّله أدونيس وفي مقابل ذلك وجدت أنَّ هناك اتّجاهاً ثالثاً يقف على الأعراف بين هذين التيّارين بتنويعات عديدة تقوم على المزج بين التعبير والتجريد، وأنَّ هذا التيّار هو الذي يغلب على شباب المبدعين اليوم ويمثّل النهج السّائد بينهم حتّى الآن.

أمّا التحدّي الثاني فكان يتمثّل في ضرورة الحفاظ على منجزات علم النصّ التي لا تجيز تقطيع أوصال القصائد بالاعتداء على أبنيتها الكبرى، والاكتفاء بشذرات يسيرة منها في الاستشهاد. فكان عليّ مخالفة هذه الأعراف في نقد الشّعر، والعدول عن طريقة اجتزاء الفقرات الشعريّة القصيرة للتدليل على القضايا التحليليّة الكبيرة. وإيثار استحضار القصائد كاملة ومطارحتها نقديّاً بشكل يستوعب أبرز مكوّناتها ويلتقط أهمّ أبنيتها التعبيريّة. وتمثَّلَ التحدّي الثالثُ والأصعب في استحالة التصدّي لجميع أساليب الشعريّة العربيّة المعاصرة، وضرورة اختيار الأنماط البارزة منها فحسب، وهو ما أسفر عن الاكتفاء بأربعة شعراء تعبيريين هم: نزار قبّاني نموذجاً للأسلوب الحسّي، وبدر شاكر السيّاب للأسلوب الحيويّ، وصلاح عبد الصبور للأسلوب الدرامي، وعبد الوهاب البيّاتي للأسلوب الرؤيويّ، ثمَّ محمود درويش كعلامة على إمكانيّة التحوّل بين مختلف هذه الأساليب. وفي الجانب التجريديّ يقف أدونيس وحده تقريباً، أمّا في التيّار الثالث فقد اخترتُ سعدي يوسف ومحمّد الماغوط وعفيفي مطر لما يمتاز به كلّ واحد منهم من نهج خاصّ في الجمع بين التعبير والتجريد. لكن ذلك قد أدّى بطبيعة الحال إلى إغفال شعراء كثيرين لا يقلّون أهمّيّة ولا خطورة عمّن اتّسع لهم البحث. وإذا كان رضى الشعراء ـ وهم النّاس كما يزعمون ـ خاصّة على النقّاد، غاية لا يمكن أن تنال، فإنَّ أسباب سخطهم المشروع تتضاعف عندما تغيب أسماؤهم حيث ينبغي أن تلمع. ولن يجديني في شيء أمام غضبهم أن أعدّد مزايا الغائبين، لكنّي أعتقد أنَّ الوعد باستمرار البحث واستقصاء بقيّة الأساليب الإبداعيّة لاستكمال المشهد النقدي قد يغفر لي ـ مؤقّتاً ـ تلك الخطيئة، خاصّة عند أصدقائي من الشّعراء الذين أُضمر لهم دائماً الحبّ ولا يظهرون لي في معظم الأحيان سوى الحرب.

أمّا مَنْ أَختلف معهم في هذه الدراسة من النقّاد والباحثين، ممّن أشرت إليهم أو اعتمدت عليهم فلا يسعني سوى أن أعرب لهم عن ديْني الكبير لإنجازاتهم الحقيقيّة وإفادتي القصوى من إشاراتهم العلميّة، وما أظهرتُ خلافي معهم إلاّ رغبة في صناعة لون من التراكم العلمي في النقد العربي؛ فالدّراسات الأسلوبيّة بطبيعتها لا يمكن أن تتقدّم بتجاهل اللاّحق للسّابق على ما تعوّدنا عليه في النقد العربي، ولا بمجرّد افتعال الخلاف والخصام حيث لا يوجد سبب منهجي لذلك، وإنّما باستثمار كلّ العناصر التي يستصيفها الزمنُ وتبقيها الأحداث، واستخلاص النتائج لبناء المعرفة العلميّة عليها.

ولا يفوتني بصفة خاصّة أن أعبّر عن شكري العميق لكلّ من أفادني بملاحظاته أو

أمدّني بمعونته خلال إنتاج هذا البحث من الأصدقاء والزّملاء، وفي مقدّمتهم الأخوان النّاقد أحمد المنامي والشّاعر النّاقد علوي الهاشمي اللّذان وجدتُ في صحبتهما الوفيّة خلال مقامي في البحرين خيرَ عونٍ لي على إنجاز هذه الفصول على الوجه الذي أبتغيه.

صلاح فضل

القاهرة ـ المعادي

يوليو ١٩٩٤

ـ ١ ـ

مدار الأساليب الشعرية

١ ـ بين النظريّة والتجريب

أخذت بحوثُ الشعريّة العربيّة المحدثة تمتدّ باتّساق، في شعبتين متوازيتين، بل ومتداخلتين في بعض الأحيان، بين مجموعة من التأمّلات والأنساق النظريّة المتماسكة عن مفاهيم الشّعر وجوهره وتقنيّاته التعبيريّة من جانب، وعدد متزايد من التحليلات الألسنيّة لبعض النماذج الإبداعيّة الفائقة من جانب آخر. حتّى أضحى النّقد العربي المعتدّ به وقد نبذ في جملته طريقة المقاربات المضمونيّة والأيديولوجيّة المباشرة، محاولاً بجدّيّة ارتياد آفاق علميّة جديدة في معاينة النّصوص والتعرّف على ظواهرها النّوعيّة المناسبة. وتقدّمت بعض الدراسات الأسلوبيّة التطبيقيّة باقتراح عدد من آليات التحليل النصّي، تَعِدُ بنسبة غالية من ضبط الإجراءات وتحقيق النتائج إثر تراكم المعرفة بأهمّ الظواهر الشعريّة في الأدب العربي ومقاييس اختبارها.

لكن يبدو لي أنّ ثمّة حاجة معرفيّة ملحّة، لاتّخاذ خطوة أخرى مقابلة لهذه الدراسات النصيّة، تنظّم مقولاتها الأوّليّة، وتمدّها بإطار نظري كلّي، يعتمد على عدد من الفروض البسيطة القابلة للاختبار والتعديل بشكل جدلي، في ضوء الممارسة التطبيقيّة. ويتمثّل هذا الإطار ـ الذي نبادر بتقديمه نظرياً في هذا المدخل ـ في جهاز مفهومي مرن، يؤدّي إلى تمييز العناصر اللّغويّة المحايدة من آليات التعبير التقني للأساليب الشعريّة، كما يسمح بوضع مختلفِ التجارب على سُلّم نقديّ قابل للقياس الوظيفي، دون تحكيم مسبق لسطوة الأسماء أو التصنيف الإقليمي أو المذهبي للإنتاج الشّعري المعاصر... جهاز يتيح لنا بيسر أن نقطع أهمّ خطوات التعرّف العلمي على الظّواهر الفنّيّة عبر تصنيف هذا الإنتاج إلى مدارات أسلوبيّة كبرى، تضمّ عديداً من الشّعراء دون أن تمحو الحدود الفارقة بينهم، أو تغفل عن إمكانيّة اجتياز الشّاعر الواحد للمسافات الواقعة بين تلك المدارات، في مراحل مختلفة من حياته. ومع إدراكنا لجديّة الشكوك التي يمكن أن تُثار عن جدوى هذه التصنيفات وتعسّفها في بعض الأحيان، إلاّ أنّ تنامي الاتّجاهات العلميّة الموضوعيّة في بحث ظواهر الشّعر بين الأجيال الجديدة خاصّةً قد أبرز الحاجة للتركيز على المعايير الأسلوبيّة النقديّة.

وفي تقديري أنّ أهمّيّة طرح هذا المشروع لتكوين تصوّر كلّي عن أساليب الشّعر العربي المعاصر، تنبع من ضرورة ربط المعرفة التجريبيّة المستمدّة من النصوص ذاتها بإطار

نظري نوعيّ يستقطب ويُرشد خطواتها. . . تأسيساً على أنّ «علم الأدب» ـ بمفهومه المحدث كما يبسطه دعاته ـ ليس علماً تحليلياً على نمط الرياضيّات البحتة، ولا ينبغي أن يقع في هذه الدّائرة، لأنّه علم يحمل في طيّاته وصفاً للأشخاص والأفعال والأشياء وأحوالهم «في إطار المجتمع»، يعتمد على وقائع لغويّة ذات خصائص اجتماعيّة وجماليّة معاً. وعلم من هذا النّوع لا يثير الاهتمام الموضوعي، ما لم تتوفّر له الشّروط المعرفيّة والتداوليّة التالية:

أ ـ أن تكون مشكلاته وحلوله مصوغة بلغة مشتركة ومفهومة، بحيث تُعزى لكلّ دالّ فيها ـ بقدر الإمكان ـ دلالةٌ محدّدة ومشروحة. وهذه فرضيّة اللّغة المتخصّصة الاصطلاحيّة، البعيدة عن التهويم الأدبيّ.

ب ـ أن تكون قضاياه ونتائجه قابلة للاختبار الموضوعي؛ أي أن تتشكّل على أساس تجريبي نقديّ، وبعون مجموعةٍ من المبادئ المعتمدة على نموذج المنطق الشكلي. وهذه فرضيّة قابليّة الاختبار.

جـ ـ أن تشير في مجال البحث إلى مشكلات يتمّ طرحها والسعي إلى حلّها على اعتبار أنّها من «الحاجات العامّة» بين علماء الأدب ودارسيه. وهذه فرضيّة المناسبة والأهميّة.

د ـ أن تكون قابلة للتعليم والتعلّم في بعض المؤسّسات الاجتماعيّة والأكاديميّة المتخصّصة، دون حاجة إلى قدرات فنّيّة خاصّة. وهذه فرضيّة قابليّة الانتقال(١).

وتجدر الإشارة إلى أنَّ ما يسمّى «قابليّة حلّ المشكلات المطروحة» أو فرضيّة المناسبة في علم الأدب ينبغي أن لا تشمل هذا النّوع من الحاجات العامّة التي يستحيل الاستجابة لها بطريقة علميّة، لتعارضها مع خاصيّة جوهريّة في المادّة المدروسة. وذلك مثل الحاجة العمليّة إلى الوصول في الشّعر إلى «المعنى الوحيد والصحيح» عبر التأويل. إذ تقوم براهين كافية على أنَّ هذا الهدف زائف، ويقتضي نظريّة مستحيلة في الأدب الذي يعتمد في طبيعة تركيبه وتلقّيه على أساس تعدّد المعنى(٢).

ولما كان الأساس النظري للأدب، المعتمد على منظومات المذاهب المؤدلجة، لا يتجانس مع طبيعة المشكلات المثارة في التصنيف الأسلوبي النقدي، فإنّه لا يصلح لتحديد استراتيجيّة البحث. . . الأمر الذي يتطلّب ضرورة تقديم تصوّر مركب مولّد للأساليب الشعريّة ومتعلّق بأهمّ أبنيتها الأساسيّة. وعندئذ نجد أنَّ العلاقة بين نظريّة الشعريّة والتجريب البحثي في الأساليب لا يمكن أن تخضع للنموذج الوضعي الأعمى، الذي يهدف إلى

(١) Schmidt, Siegfried J. Fundamentos de la Ciencia empirica de la literatura. Trad. Madrid 1990. Pag 34.

(٢) عبد الكريم حسن: لغة الشّعر في زهرة الكيمياء ـ بيروت ١٩٩٢. ينجح في استخلاص ما أسماه الإعراب البلاغي عبر تحوّلات الصياغة لكنّه يقع في افتراض المعنى الوحيد للنّصّ.

استخلاص النظريّة من الوقائع المصمتة. وإنّما تشير هذه العلاقة في المقام الأوّل إلى ما يطلق عليه «نموذج الواقع» وهو بنية نظريّة مفترضة، قابلة للاختبار عبر مجموعة من الإجراءات التجريبيّة. أي أنّ مفهوم النظريّة ـ أو التصوّر الكلّي هنا ـ لابدّ أن يتخلّص من الطابع الصّوري المضادّ للتجريب، كي يقترب من نموذج تصوّر الواقع البنيويّ المخالف للنزعة الوضعيّة.

وإذا كان مفهوم التجريب يرتبط بالملاحظة والاستقراء، فإنّ علينا أن نميّز ـ كما يقول فلاسفة العلم ـ بين التجارب الإدراكيّة ومنطوقات الملاحظة التي يتحتّم أن تصاغ في لغة نظريّة. ومعنى هذا أنّ النظريّة ينبغي أن تكون حاضرة في الملاحظة، تختبرها وتنيرها. وتصبح الملاحظات الجديرة حقّاً بالتسجيل هي تلك المتعلّقة بالنظريّة على وجه التحديد. «غير أنّه مادامت النظريّات التي تشكّل معرفتنا العلميّة قابلة للخطأ أو ناقصة دائماً، فإنّ الكيفيّة التي توجّهنا بها إلى معرفة الملاحظات الملائمة للظاهرة المدروسة قد تكون مصدر أخطاء. غير أنّه يمكن حلّ هذا المشكل بتحسين نظريّتنا وتوسيعها، لا بمراكمة قائمة من الملاحظات التي لا هدف لها»(٣).

والنتيجة التي نودّ أن نستصفيها الآن، هي أنّ افتراض تصوّر كلّي لأساليب الشعر العربي المعاصر، لا يتوقّف على تجميع عدد ضخم من الدراسات الألسنيّة والأسلوبيّة التطبيقيّة على مجموعة كبيرة من هؤلاء الشعراء، كخطوة ضروريّة سابقة، بل يمكن أن يمضي هذا التصوّر في اتجاه موازٍ ومشتبك ومنظّم لبعض هذه البحوث، يمدّها بالفروض النظريّة الملائمة، ويعدّل مقولاتها في ضوء مسارها التجريبي، في حركة جدليّة متواشجة.

وإذا كان أتباع الاتّجاه الوضعي، أو ما يطلق عليه «مدرسة بيكون العلميّة»، قد مارسوا فاعليّتهم العميقة على المدارس اللّغويّة ـ وهو ما أدّى إلى الالتزام الصّارم بالوقائع فحسب، وعدم الثقة في النظريّات والفروض ـ فإنّ أصحاب الاتّجاه الثاني من «مدرسة كيبلير» يرون في الإبداع العلمي تجلّياً لفعل خلّاق، يرقى بقفزة مفاجئة إلى الفروض الكلّيّة التي تقاس قيمتها بمدى خصوبتها وبساطتها وأناقتها في الآن ذاته(٤). ويظلّ المسلكان يتمتّعان إلى حدّ ما بمشروعيّة علميّة، وإن ترجحت في تقديري أولويّة القصور النقدي لأهمّيّة الفروض النظريّة، لسببين يتّصلان بوضع الثّقافة العربيّة اليوم:

أوّلهما: أن عدد المشتغلين بالدّراسات الأسلوبيّة من علماء اللّسانيّات يربو على عدد

---

(٣) آلان شالمرز: نظريّات العلم، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد الصفا. دار توبقال ـ الدار البيضاء ١٩٩١ ص ٣٤/ ٤٤.

(٤) Vitor Manuel de Aguiar E Silva: Competencia lingüistica y Competincia literaria. Trad. Madrid 1980 pag. 26.

النقّاد ودارسي الأدب، وهذا يجعل التفات معظمهم إلى الظواهر الشعريّة المائزة في النصوص الأدبيّة محكوماً إلى درجة كبيرة بخبرتهم اللّغويّة. ويتطلّب بالتالي استحضار الأسس الجماليّة، ليتميّز الجانب الوظيفي الشعري في مجموعة الظواهر الأسلوبيّة اللّغويّة.

والثاني: أنَّ الخواص الأسلوبيّة العامّة للغة العربيّة في مستواها التوصيلي التداولي لم تبحث بالاستقصاء العلمي الكافي حتّى الآن،وهذا يجعل القول بارتباط أحد المتغيّرات بالمجال اللّغوي البحت، أو الأدبي، موضع تساؤل. ويضفي ظلاًّ من الشكّ على مناسبة التفسير الجمالي لها. ويجعل من الأجدى بالنّسبة للألسنيين العرب أن يتوفّروا على استكشاف مجالات أساليب اللّغة وتحديد ظواهرها كأساس يعتمد عليه النقّاد في تحليلهم لأساليب الأدب. وعندئذ تمضي حركة البحث التجريبي في مسار مأمون.

بودّي ـ من ناحية أخرى ـ أن ألفت الانتباه إلى أهمّيّة الاعتداد بصيغة الجمع في عبارة «الأساليب الشعريّة» كمفهوم مركزي في هذه التوطئة. إذ إنَّ هذا البحث يطمح إلى تجاوز مفهوم التوحيد الأيديولوجيّ للتصوّرات الجماليّة عن نمط الشعريّة الذي لا يسمح بالاعتراف بما سواه. والذي كثيراً ما يقبع خلف مواقف الدارسين من مختلف التجارب بطريقة معياريّة. فالمنطلق المبدئي لبحث الشعريّة العربيّة اليوم يقع في الطرف المقابل لهذه المواقف؛ إذ لا يكتفي بالاعتراف النظري بشرعيّة وأهمّيّة جميع الأساليب الشعريّة، بل يجعل هدفه الأساسيّ مقاربتها في قراءة حميمة منظّمة، تتعرّف على المكوّنات والملامح الفارقة لتقيس مدى فعاليّتها الوظيفيّة في تحقيق إنجازها الجمالي. لم يعد بوسع من يريد أن يرى الأفق الممتدّ أن يتحوّل إلى داعية يتبنّى أحد التجلّيات، مهما كانت طليعيّتها، ويعمى عن بعضها الآخر لأنّها لم تعد تشبعه. بل يتعيّن عليه موضوعيّاً أن يتمثّل تعدّدها الخصب وتخالفها المشروع، دون أن يقع في الطرف النقيض، فيجعل من «المقروئيّة» أو درجة الانتشار الجماهيري مقياساً نوعيّاً للقيمة؛ إذ يدرك في الآن ذاته أنَّ وظيفة التطوير والإبداع تتجاوز مجرّد الامتثال للنماذج السّائدة وإشباعها. علينا أن نعثر على الطريقة العلميّة التي توازن نقديّاً بين ضرورة الاعتداد باستجابة الجمهور الواعي للظواهر الشعريّة من جانب، والحرص على تنمية هذا الوعي بما يؤدّي إلى دعم كفاءة التلقّي الأدبيّة من جانب آخر. ولا يتأتّى ذلك إلاّ بتوسيع «أفق انتظار» المتلقّين، وزيادة تسامحهم مع خرق الأعراف السّائدة أو تعديلها، بحيث تتلاءم مع تحديث الحساسيّات والحاجات الجماليّة المعاصرة. وكلّما أمعن النقد في تحليل العوامل الفاعلة في تكوين الأساليب المختلفة، اقترب من كشف آليّات توليدها وشرح كيفيّة توظيفها التقني.. وعندئذ يجد نفسه وقد أحلّ أحكام الواقع محل أحكام القيمة المسبقة، وأصبح بوسعه تمثّل أساليب الشعريّة إنتاجاً متعدّد المستويات والدرجات والطوابع، وتلقياً متعدّد القراءة والتأويل.

أمّا كلمة «معاصر» التي نحصر بها الفترة الزمنيّة لهذا القصور، فنقصد منها على ما

جرى به الاستعمال الزئبقي المتنقّل، تلك التجارب الشعريّة التي تستغرق النّصف الثاني من القرن العشرين تقريباً. وهو تحديد لا يخلو من تعسّف، لكنّه ضروري لتنظيم مدى الرّؤية من جانب، واستبعاد التطرّق إلى الامتدادات التاريخيّة المفتوحة إلى الوراء خاصّة من جانب آخر. بحيث لا تستحضر ذاكرة البحث في بؤرتها الجامعة للتصنيف سوى هؤلاء الشعراء الذين يقع إنتاجهم في العقود الأخيرة. وإن كان بعضهم قد غاب عنّا فيزيقيّاً بشكل مبكر، مثل السيّاب وعبد الصبور وخليل حاوي وأمل دنقل، فإنّ ذلك لا يقلّل من درجة معاصرتهم وحقّهم في البروز على خارطة الشّعر العربي في النّصف الثاني من هذا القرن، إلى جانب كوكبة الشعراء الأحياء ذوي الأساليب المتميّزة والقابلة للتصنيف والتحليل في هذا السّياق.

٢ ـ من التعبير إلى التوصيل:

يقول علماء المعرفة إنّ الأداة الرئيسيّة للدخول في الدراسات الإنسانيّة هي الفهم. والفهم بطبيعته يتّجه إلى التعبيرات، ومن هنا نجدهم يعتبرون «التعبيرات» هي الموضوع المشروع والوحيد للدراسات الإنسانيّة. والتعبيرات ـ حسب وصفهم ـ مظاهر فيزيقيّة نستقبلها بواسطة الحواس. فنحن نرى الكلمة المكتوبة، تماماً مثلما نرى العلامات المميّزة على أنواع الزهور. ونحن نسمع الكلمات مثلما نسمع صوت الرّعد. لكنّ الكلمات، بعكس تلك المظاهر الأخرى، لها طبيعة مزدوجة. فهي تحيلنا على ما هو كائن وراءها. وهي تجسّد لنا المعاني التي يمكن فهمها أو يتعذّر إدراكها. ويطلق على التنظيم الدقيق للكلمات عندما تندرج في تعبيرات تيسّر مهمّة الإحالة المزدوجة على مصطلح اللّغة. فاللّغة نسق اصطلاحي للتعبير. ومن ثمّ فإنّه يتعيّن تصنيف التعبيرات إلى طبيعيّة واصطلاحيّة، لاعتبار كلّ ما هو اصطلاحي لغة تصلح موضوعاً للدرس الإنساني(٥). من هنا يتراءى لنا أنّ منطلق دراسة الأبنية الشعريّة، باعتبارها لغة ثانية، لابدّ أن يتأسّس من منظور التعبير، لكنّه كي لا يقع في منطقة التشفير ذاتها، وهي ميدان علم نفس الإبداع، ينحو إلى الارتباط بفكرة التوصيل المتعلّقة بالقراءة. وهي متزامنة مع التوصيل اللّغوي الطبيعي ومجاوزة له بشفرتها الجماليّة. وتدلّنا الخبرة الفطريّة على أنّ هذا التوصيل الجمالي يتميّز بخاصّيّة أولى هي «قابليّة التدرّج»، على أساس أنّ الدلالة الشعريّة لا تقتصر على معطيات الدلالة اللّغويّة العامّة، بل تتمثّل في محصلة التداخل البنيويّ لمجموعة الأبنية التعبيريّة المتعالقة. فالبنية الإيقاعيّة مثلاً تعد شفرة إضافيّة شعريّة لا تقتضيها الأنظمة الصوتيّة اللّغويّة، مع أنّها منبثقة عنها، لكنّها تقوم بدور مركزي في تجربة الشعريّة العربيّة حضوراً وغياباً، بحيث أوشكت أن تظلّ بؤرة الاستقطاب النّوعي لجنس الشعر على مرّ العصور، الأمر الذي جعلها تفقد «مرونة التوظيف» وتتخلّى عن طابعها كشفرة جماليّة حرّة. فجاء غيابها المتدرّج أوضح كسر في عمود الشّعر،

---

(٥) هـ. ب. ريكمان: منهج جديد للدراسات الإنسانية: محاولة فلسفيّة. ترجمة د. علي عبد المعطي محمّد ود. محمّد علي محمّد. بيروت ١٩٧٩ ص ١٨١.

وتحوّلت بذلك إلى مكوّن دلالي نشط في الشعريّة المحدثة. وكذلك فإنَّ البنية الكبرى للنصّ، المتولّدة من طريقة تراتب أجزائه وحركيّة نظامه المقطعي، هي التي تجعل منه دالاً كبيراً يتميّز بدرجات متفاوتة من التشتّت والتماسك، طبقاً لأنواع العلاقات المقطعيّة، وتوارد أبنية التوازي والتبادل والتكرار فيه، وهو أمر تنجم عنه أشكال نصّيّة عديدة تقوم بدورها في تركيب الشفرات الدالّة الكليّة.

إذا تقبّلنا فكرة «درجة الشعريّة» الوظيفيّة المتولّدة عن هذه المستويات وغيرها ممّا سنوضحه فيما بعد، كان علينا أن نقرن التعبير بالتوصيل، ونأخذ في اعتبارنا ما يترتب على ذلك تجريبيّاً من اختلاف كفاءة المتلقّي في التمييز بين فاعليّة مختلف هذه المستويات. وأصبح من الضّروري لنا مواجهة عدد من القضايا المنهجيّة الناجمة عن ذلك. فإذا كان كلّ متحدّث بلغة طبيعيّة يمتلك نحواً كاملاً بشكل ما، فهو في موقف يسمح له بحلّ جميع المشكلات المطروحة عليه إنتاجاً وتلقياً بطريقة صحيحة، وإن لا لم يستطع الاشتراك في عمليّة التواصل. بيد أنَّ الكفاءة الشعريّة تختلف عن ذلك دون أدنى شكّ. فبقدر ما يتضمّن النصّ الشعري من أبنية لغويّة فإنَّ كلّ متحدّث أصلي باللّغة يستطيع أن يفهمها. إلاَّ أنّه بقدر ما يتضمّن النصّ ذاته من أبنية شعريّة ذات شفرات جماليّة متعدّدة فإنّها لن تكشف عن دلالتها إلاَّ لمن يمتلك المعرفة بنظمها الشعريّة. من هنا فإنَّ البحث عن هذه النظم لابدّ أن يعتمد على تحليل التأثيرات والقواعد المتعلّقة بها. وهي ترتبط على وجه الخصوص بتحديد ألوان من «الفهم الأمثل» لهذا النصّ الشعري، وعلى الشعريّة حينئذ أن تقدّم آليّات تكوين هذا الفهم ودرجة مناسبته إن أرادت تنمية المعرفة الخاصّة بها. وعندئذ تصبح القواعد النحويّة، ومثلها في ذلك القواعد البلاغيّة والأسلوبيّة، عناصر داخلة في تكوين الكفاءة الحدسيّة لفهم الأدب. وتقوم الشعريّة بتشكيل نموذج لتحديد أنماط الفهم الشعري لأبنية التعبير موازٍ لنموذج «أنماط السماع الموسيقي» الذي اقترحه الفيلسوف الجمالي الشهير «أدورنو»؛ بحيث تتجلّى رسالة الشعريّة في تنظيم الكفاءة التي تتولّى مسئوليّة الفهم إلى الحدّ الأقصى(٦).

ويبدو أنَّ الربط بين فكرتي التعبير والتوصيل هو الأداة المنهجيّة التي تجعلنا نعتبر «فهم التعبيرات الشعريّة» حينئذ مناط التصنيف الموضوعي للتوزيعات الأسلوبيّة، وهي تقوم بوظائفها الديناميكية في تكوين الدلالة الشعريّة. فقد يتراءى للوهلة الأولى أنَّ علماء الشعريّة المعاصرة قد اعتمدوا على إحدى الوجهتين من التعبير أو التوصيل، لكنَّ التحليل الدقيق يصل بنا إلى ضرورة الاعتداد بالتلازم البنيوي بينهما في جميع عمليّات التنميط الأسلوبي.

فيرى «جريماس» في شعريّته السيميولوجيّة مثلاً أنَّ مناط هذا التصنيف على وجه

---

(٦) Jean - Jacques Thomas. Daniel Delas. Poétique Générative. Trad Buenos Aires 1989. Pag 68.

التحديد إنّما هو درجة تعالق التعبير بالمحتوى. إذ إنَّ إشكاليّة الفعل الشعري في تقديره تتموقع داخل اللّوحة النمطيّة للخطاب. ولا يمكن التعرّف على خاصيّتها المحدّدة، الملتقطة بشكل حدس، إلاَّ في حالة انبثاق أثرها عن وضع بنيوي خاصّ للخطاب الذي يقدّمها. وفي هذه الحالة فإنَّ أثر المعنى يبدو كما لو كان أثراً للحواس. فالدّال الصوتي ـ والخطّي بدرجة أقلّ ـ يتدخّل بتمفصلاته مع المدلول. مثيراً هكذا نوعاً من الوهم الإشاري، بدعوتنا إلى تقبّل المحتوى الشعري كما لو كان حقيقيّاً. وفرضيّة التعالق بين مستوى التعبير ومستوى المحتوى التي تعرّف الخاصيّة المحدّدة للسيميولوجيا الشعريّة ينبغي أن تظلّ لازمة برهانيّة لجميع الإجراءات التحليليّة عنده. فانطلاقاً من الاعتراف بأنَّ الخطاب الشعري في الواقع إنّما هو خطاب مزدوج؛ ينهض في أدائه على كلا المستويين ـ التعبيري والمضموني ـ في الآن ذاته، ينبغي أن يتبلور العمل في صنع جهاز مفاهيمي، قابل لتأسيس وتبرير الإجراءات الكفيلة بالتعرّف على أدوات هذين الخطابين المتحدين. هذه الإجراءات تتمحور عند «جريماس» في نوعين:

أوّلهما: ما يجعل من الممكن تفكيك الخطاب إلى وحدات ذات أبعاد متنوّعة، تشمل ما يتّصل بالأدوات الشعريّة الكلّيّة، حتّى تصل إلى العناصر الصغرى مثل تلك الملامح المميّزة لكلا المستويين؛ وهي الوحدات الدلاليّة والصوتيّة.

وثانيهما: ما يجعل من الممكن التمييز بين المستويات اللّغويّة المختلفة في التحليل، بحيث يصبح بوسعنا أن نتعرّف في كلّ مستوى لغوي متجانس على هذين البعدين. وهكذا تستطيع السيميولوجيا الشعريّة أن تقيم تصنيفاً للتعالقات الممكنة بين مستوى التعبير والمحتوى، انطلاقاً من تحليل مستويات الخطاب اللّغويّة ومظاهر تعالقها(٧).

كما نرى «فان ديجك» ـ مؤسّس علم النصّ ـ يتقدّم خطوة أخرى في تحليله لطبيعة هذا التعالق التعبيري في الشّعر. واعتباره أساس التنميط الأسلوبي باستثمار مبادئ التوليد اللّغوي. فالتمييز النظري بين البنية السطحيّة والعميقة للنصّ يمكن في تقديره أن يحلّ مشكلات تقليديّة عديدة في نظريّة الأدب عموماً وفي الجانب الأسلوبي منها على وجه التحديد. إذ علينا أن نتذكّر أنَّ جملة واحدة سطحيّة يمكن أن تكمن تحتها جمل عديدة، تتطلّب بالتالي تأويلات شكليّة متكاثرة. وعلى العكس من ذلك فإنَّ جملة واحدة عميقة تخضع لتحوّلات كثيرة تتجلّى على السّطح بأشكال مختلفة. ومع ذلك فإنّه في مقابل «النحويّة التوليديّة المعاصرة» لابدّ أن نتوقّع أنَّ «معنى» منظومات التحوّلات لا يظلّ هو ذاته عندما يطفو إلى السّطح. بل أكثر من ذلك فإنَّ هذه الاختلافات الدلاليّة الصغرى على وجه التحديد هي التي تولد التنويعات الأسلوبيّة. بحيث يصبح كلّ حذف أو استبدال أو إضافة

---

(٧) A. J. Greimas: Essais de Sémiotique Poétique. Trad. Barcelona 1976. Pag 12 - 13.

معدلاً بشكل أو بآخر في البِنْية الدلاليّة العميقة الشاملة. بيد أنّ هذه التحوّلات عندما تحدث في نصوص غير أدبيّة أو في أبنية كبرى سرديّة مثلاً قد تكون غير ذات أهمّيّة، أو تكون مكرورة يمكن تجاهلها. ويلاحظ أنّ «تشومسكي» مثلاً لا يجعل تغيّرات الأسلوب من قبيل التحوّلات بالمعنى الدقيق؛ إذ هي صادرة عن مستوى أقلّ لمضامين مستوى الممارسة اللّغويّة ذاتها: أمّا فكرة التكرار أو تحصيل الحاصل النسبيّة لسطح النصّ فهي متضمّنة في هذا المظهر الأسلوبي للتمييز بين الأبنية السطحيّة والعميقة. والواقع أنّ السّطح بما يحتويه من تعقيد يمكن أن يتضمّن بنية عميقة بالغة البساطة. وتحصيل الحاصل - وهو مكمل لتحصيل الحاصل العادي المميّز لجميع نصوص أيّة لغة طبيعيّة - يمكن اعتباره من الأسس الشكليّة للتأويل الجمالي. وهو ليس سوى عنصر مكوّن من فعل هذا التلقّي. وكلّ أشكال التكرار - من قواف وأوزان وتوازيات وغيرها - تكمن في هذا النوع من تحصيل الحاصل الذي يصبح وظيفيّاً، أي دالاً، في بنْية النصّ الأدبيّ(٨).

ولمّا كانت فكرة «التوصيل الجمالي» محوريّة هكذا في نظريّة التعبير الشعري كان لابدّ من التريّث لديها قليلاً. إذ إنّ هناك حقيقة هامّة تتّصل «بالطبيعة النسبيّة» للتواصل. وهي أنّ الأثر الشعري لا يوجد إذا كان المتلقّي لا يتقبّل المحتوى الشعري المبثوث في الرّسالة الشعريّة. ومادام الأمر كذلك فإنّ القارئ لا يقوم بوظيفة سلبيّة في عمليّة التواصل الفنيّة باعتباره مجرّد متلقٍّ فيها. بل إنّ وظيفته بالغة الإيجابيّة والديناميّة. فالقارئ يتدخّل في خلق القصيدة ابتداء من تصوّرها الأوّل، ممارساً فعاليّته بطريقة نشطة من داخل الشّاعر ذاته، حيث ينظّم أبنيته معتمداً على فروض القراءة. فالشّاعر يكتب لا محالة بشكل يدعو القارئ لتقبّل ما ينشئ. وبدون هذا التقبّل لا وجود للشّعر. فالتقبّل هو الذي يمنحه مشروعيّته. وهو ينمو في شكل استعداد أوّلي قبل القراءة، في صورة «قابليّة». ثمّ يتطوّر عند ملامسة النصّ إلى «قبول» مبدئي، أو «تقبّل» مضاعف متفاعل حتّى ينتهي إلى درجة عليا من ممارسة لذّة النصّ التي قد تصل إلى «التماهي الأيزوسي» معه.

ومن هنا فإنّ التواصل باعتباره مظهراً للشعريّة متدرّج بدوره مثل التعبير في علاقته بالفهم. بل إنّ علماء الأدب لا يكتفون بتقرير الحقيقة المعروفة وهي أنّ كثيراً من الظواهر الجماليّة تمارس فعلها التواصلي بالرّغم من عدم قابليّتها للتحليل بالأدوات الإجرائيّة المتاحة حتى الآن. ويرون أنّ أبرز الأعراف الجديدة في نظريّات الفنّ يتمثّل في اتفاق المشاركين في عمليّات التواصل الجمالي على فرضيّة أصبح مسلّماً بها الآن في إطار المجتمعات الحديثة، وإن يكن الأمر غير ذلك في المجتمع العربي حتّى اليوم، وتقضي هذه الفرضيّة بأن يكونوا على استعداد لهجر الأعراف الجماليّة القديمة، والعمل طبقاً لمنظومة

---

(٨) T. A. Van Dijk Aspectos de una teoria generativa del texto poético. Op. Cit. N 7. Pag 246.

القيم والمعايير الدلاليّة التي أصبحت تعتبر جماليّة في المواقف التواصليّة الجديدة. وأخطر نتيجة تترتّب على هذا الاتّجاه العام هي تزايد عدم الثقة، والدهشة، والتسامح حيال أعمال محدّدة في هذا النظام التواصلي، وهذا يؤدّي إلى اتساع فضاء الأعراف الجديدة، بحيث تشمل مختلف الأشكال. ويتجلّى أثر ذلك في حاجة الأعمال إلى الشرح والتفسير، نتيجة لانحصار أسسها الجماليّة في نطاق محدود يتناقص بصفة مستمرّة حتّى يكاد يقتصر على دائرة توصيليّة صغيرة[٩].

وقد يصطدم مفهوم التوصيل الشعري بفكرة أخرى روّج لها شعراء الحداثة منذ «مالارميه» وهي أنّ الشّعر «مبادرة اللّغة في الخلق». وكان الشّعراء قد درجوا من قبل على تنحية التعبير المنطقي، والتركيز على عمليّات الاستثارة العاطفيّة، بحيث يصبح نقل التوتّر هو مقصد الشّاعر الأوّل. وعندما يهتدي إلى الكلمات التي تؤدّي إلى ذلك فإنّها تورّط الشعر بمبادرة منها فيما لم يكن يقصده وهو يتلاعب بها. وقد نرى أنّ هذا التصوّر يتمثّل حالة ما قبل الكتابة، وهي التي ربّما شهدت التوريط اللّغوي، أمّا حالة الكتابة ذاتها ـ وهي الحاسمة إبداعياً وتلقياً ـ فإنّ الاختيار اللّغوي بكلّ ما يترتّب عليه من آثار يصبح فيها مؤشّر التوصيل. وعندئذ تدخل «مبادرة الكلمات» في منطقة المحتوى التعبيري الذي يعرض نفسه للتوصيل بكلّ ما يشتمل عليه من فاعليّة دلاليّة»[١٠]. فالتوصيل إذن يرتبط بالعناصر المعقولة وغير المعقولة في التعبير الشعري. وقد يظنّ بعض النقّاد أنّ الشعراء عندما يصرّحون بأنّهم لا يعرفون «عقليّاً» ما تدلّ عليه قصائدهم فإنّهم بذلك يدمّرون فكرة التوصيل الشعري النّاجمة عن نظريّة التعبير. لكنّ التحليل المتأمّن لمستويات الدلالة يكشف عن بطلان هذه النتيجة، حتّى مع فهم التوصيل بمعناه الواقعي المباشر. إذ إنّ الكاتب عندما لا يعرف أحياناً بطريقة منطقيّة أبعاد ما يقول، فإنه لا يمكن أن يجهل ما عبّر عنه بحدسه. هذا الحدس، وليس التصوّر الذهني، هو موضوع التواصل الشعري. فعندما يصرّح «لوركا» مثلاً بأنّ قصيدته الفذّة «حكاية سائر أثناء النّوم» تمثّل بالنّسبة إليه سرّاً مهمّاً، مثلما يستعصي فهمها على القرّاء، فإنّه لا يجهل مع ذلك المحتوى الشعوري للقصيدة، وإن لم يتبيّن بوضوح السلسلة المنطقيّة التي تكمن تحتها. وهي سلسلة لا يستطيع جلاءها سوى التحليل النقدي. ولا يصحّ بذلك استنتاج أنّ «لوركا» كان يجهل بعضاً من قصيدته وهو محتواها الذهني. إذ إنّ القصيدة ـ مهما كانت لامعقولة ـ فهي تتوقّف على مادّتها المنطقيّة التي قد لا تظهر للقارئ، أو للشّاعر ذاته، إلاّ بطريقة لاشعوريّة. إذ إنّ هذه العناصر التي لا تتجلّى بطريقة صريحة لو اختفت تماماً من النصّ لتبخّر معها المحتوى الشعوري. ومادام هذا المحتوى قائماً في النصّ

---

(٩) شميث: المصدر السابق ص ١٣٩.

(١٠) Bousoño, Carlos: Teoria de la expresion poética. Madrid 1966. Pag 39.

فإنَّ مثيراته موجودة. ومعنى هذا أنَّ هناك رابطاً لا ينفصم يتوسّط بين العناصر المعقولة واللّامعقولة في العمل الفنّي. وإدراك بعضها ـ وهو المعقول أو الشعوري في هذه الحالة ـ يؤدّي إلى الوعي بالبعض الآخر وهو التصوّر، فالتصوّرات تظلّ مضمرة في الدلالة التي يتخيّلها المنتج ويتلقّاها القارئ، كما لو كانت غمامة عاطفيّة كثيفة تخفي تحتها منطقة الصخور الذهنيّة الصلبة التي لا يستطيع تحديدها سوى التحليل النقدي. وبهذا فإنَّ كلمة «التواصل» تصبح المصطلح الملائم لهذا النّوع من التوافق في الوعي بين المنتج والمتلقي مهما تعدّدت حالاته وإمكاناته في المواقف المختلفة ولدى الأشخاص المتغايرين، وهذا يرتبط عند التحليل العميق بتدرّج حالات الشعرية وإحالاتها وتعدّد أنماطها(١١).

وربّما كان من الملائم للنقّاد الاعتراف بأنَّ هناك وضعاً خاصّاً مُقْلِقاً لهم، يتمثّل في عدم التوازن في معرفة أبعاد النصّ اللّغويّة وغير اللّغويّة، الأمر الذي يعد من مظاهر أزمة الشعريّة المعاصرة. فالبحث الألسني المحدث قد أدرك درجة عالية من التقدّم في التعرّف العلمي على الأبنية المادّيّة اللّغويّة للنّصّ الأدبي، في مقابل تواضع معرفة واختبار بقيّة الأبعاد التصوريّة والتخيليّة والجماليّة المكوّنة لهذا النصّ، هذه الأبعاد التي تعتبر حاسمة في تحديد خواصه الشعريّة. ولعلّ نمو الأبحاث المتعلّقة بالأبنيّة الأنثروبولوجيّة للتخييل من جانب، وتقدّم جماليّات التلقّي من جانب آخر يكون لهما أثر إيجابي في ملء الفراغ النظري الذي كان ماثلاً في علاقات المنظومة المعروفة: المؤلّف/ النصّ/ المتلقّي وهي الفضاء الذي يتمّ إنتاج المعنى الأدبي فيه. هذا الفضاء الكلّي للمعنى العام والجمالي يتولّد عبر تيّارات من التواصل يقوم بها النصّ. فتواصل المؤلّف بالقرّاء من خلال الدلالة الجماليّة يتمّ بفضل تولّد طاقات تخييليّة جماليّة متجانسة تتوالى عبر الهيكل المادّي للنصّ. ومشاركة المتلقّي للمؤلّف في استعداد التواصل النفسي عبر العمليّات الفنيّة تخلق تفاهماً حول متتاليات رمزيّة وأسطوريّة، ونماذج أنثروبولوجيّة تخييليّة. هذه النماذج تتجلّى باعتبارها أدوات عالميّة في التمثيل التخييلي الذي يقوم به الإنسان للعالم(١٢). كما أنَّ الرّموز بدورها تعدّ وحدات دلاليّة كامنة في إيقاعات هذا الفضاء، تستطيع القصيدة عن طريقها أن تخلق تفاهماً بين المرسل والمتلقّي، تأسيساً على توافقات جوهريّة من التوجّهات الأنثروبولوجيّة. ومن هنا فإنَّ تنظيم قوائم هذه الرموز وهياكل التجسيد الفضائي للتخيّلات الفاعلة في النصوص الشعريّة من أهمّ ما ينبغي متابعته لاستخلاص المؤشرات النصيّة فوق اللّغويّة. وعندما يقوم المشارك في عمل تواصلي أدبي باستقبال رسالة جماليّة فإنَّ بوسعه أن يضفي عليها معاني عديدة طبقاً لاستراتيجيّته في التلقّي وظروف حالات التواصل. فاختلاف هذه المستويات يؤدّي إلى

---

(١١) بوسونيو: المصدر السابق ص ٣٥.

(١٢) Durand, Gilbert: Les Structures Anthropologiques de L'imaginaire. Trad. Madrid 1982.

اختلاف الدلالات في تحقّق التواصل وتركيز الأهمّيّة على بعض الجوانب دون غيرها(١٣).

٣ ـ سلّم الدرجات الشعريّة:

استجابة للدواعي التي أشرنا إليها، يتعيّن علينا أن نحدّد جهازاً مفاهيمياً مبسّطاً يصلح لتنظيم المقولات التوليديّة للأساليب الشعريّة المختلفة ويتّسم بجملة من الخواصّ من أهمّها المرونة، والاستيعاب، وقابليّة التطبيق، والتدرّج من الجزء إلى الكلّ، ومن السّطح إلى العمق، وسهولة الارتباط بالمستويات اللّغويّة، والتداخل البنيوي في تكوين شبكة الدلالة. ويتمثّل في خمس درجات متراكبة:

١ ـ درجة الإيقاع.

٢ ـ درجة النحويّة.

٣ ـ درجة الكثافة.

٤ ـ درجة التشتّت.

٥ ـ درجة التجريد.

ويمثل مجموعة من الأبنية التعبيريّة التي توظّف بمستويات متعدّدة في الأساليب الشعريّة بطريقة يمكن أن تخضع للقياس والتحليل. إذ تتراوح هذه الدرجات بين الأحادية والتعدّد، في المستويات الصوتيّة والنحويّة والدلاليّة التخييليّة بحيث يعتبر المستوى الأخير ـ وهو محصلة تراكب ما يسبقه ـ التأسيس النّوعي للمعالم المائزة بين مجموعات الأساليب الرئيسيّة كما سيتّضح فيما بعد.

ومع أنّ معظم أدبيّات الشعريّة الألسنيّة، والسيميولوجيّة المحدثة النصيّة، تدور في جملتها حول هذه المحاور، الأمر الذي يجعل استيفاء تعريفها ضرباً من السّذاجة البادهة، إلاّ أنّه لابدّ من تحديد هذه المفاهيم الاصطلاحيّة بشكل موجز للكشف عن خاصّيّة التراكب فيها على وجه الخصوص، والإشارة إلى أهمّ المظاهر المتعلّقة بها في تلك الأدبيّات.

أمّا البنية الإيقاعيّة فهي أوّل المظاهر الماديّة المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلاليّة. وبوسعنا أن نطمئن إلى تحديد «جريماس» لها باعتبارها «أجروميّة التعبير الشعري»، على أساس أنّ الخطاب الشعري عندما ينطلق على مستوى التعبير، يمكن تصوّره باعتباره نوعاً من عرض الوحدات الصوتيّة المتشاكلة التي يمكن التعرّف فيها على مجموعة من التوازيات والبدائل، من المتآلفات والمتنافرات، وعلى مجموعة من التحوّلات الدّالّة للحُزَم الصوتيّة في نهاية الأمر. وعندئذ يمكن بعد هذا التعرّف إقامةُ أجروميّة للتعبير الشعري

---

(١٣) Garcia Berrio, Antonio: Teoria de la literatura. La Construccion del Signifucado Poetico. Madrid 1989. Pag 14 - 15.

تتضمّن نماذج شكليّة لتنظيم الجداول الصوتيّة، وقواعد لتوليد الخطاب الصوتي منضبطة مع نظام التوليد الدلالي، وهذا يسمح بتقديم جملة من المؤشرات العامّة لموسيقيّة التركيب الشعري وإيقاعاته الهارمونيّة المتموّجة(١٤).

وعلى هذا فدرجات الإيقاع تشمل المستوى الصوتي الخارجي، المتمثّل في الأوزان العروضيّة بأنماطها المألوفة والمستحدثة. ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها. وتوزيع الحُزَم الصوتيّة ودرجات تموّجها وعلاقاتها. كما تشمل ما يسمّى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنّظام الهارموني الكامل للنصّ الشعري. وبوسعنا أن نطمئن في هذا الصدد أيضاً إلى ما يقدّمه «علوي الهاشمي» تأسيساً على جهود الباحثين قبله في بنية الإيقاع، خاصّة في تمييزه بين «الإطار» و«التكوين» اعتماداً على مفهوم «القرطاجني» عن «التناسب» باعتباره قانوناً مركّباً، يحيل النصّ الشعري إلى طبقات متراكبة هرميّاً، من شأنها أن تفرز في أعلى مستوياتها سطحاً متشكّلاً ناجزاً وخارجيّاً واضحاً يتمثّل في الوزن، أو البنية الإيقاعيّة الإطاريّة. في حين ينحو المستوى التكويني نحو تأسيس بنية الداخل الإيقاعيّة المتحرّكة الحيّة المستعصية على الرّصد الخارجي والتقنين النظري، نظراً لعدم استقرارها على حال محدّدة.. إذ تتحرّك في كلّ الاتّجاهات حتّى تتغلغل في جملة أبنية النصّ وتهتزّ عبر جميع خيوط شبكته المتلاحمة(١٥).

وإذا كانت «ثورة الإيقاع» التي شهدها الشّعر العربي المعاصر قد انتقلت بالمظهر الصوتي الخارجي للشّعر من مجرّد عرف محتوم مقولب، إلى بنية محفّزة وسببيّة، تتشكّل من جديد في كلّ مرّة، عبر مستويات متدرّجة، تبدأ من القصيدة العموديّة التي تظلّ قطباً موسوماً، إلى قصيدة النثر التي تمثّل غاية الانحراف عن النموذج الأوّل، فإنَّ توظيف هذا المدى الإيقاعي العريض يظلّ ملمحاً فارقاً وجوهريّاً يميّز بين الأساليب الشعريّة ويحدّد درجة قربها أو بعدها من الغنائيّة التي تكاد تتمركز عند القطب الأوّل. كما يرتبط هذا الملمح بعنصر أساس آخر هو «التكرار» الذي يمسك الشعر الغنائي عن التفكّك والانحلال كما يقول «شتايجر». وعندئذ نجد أنَّ القافية هي الأخرى تلعب دوراً واضحاً في هذه الغنائيّة، سواء كان تكرارها منتظماً أو غير منتظم، إذ يتبيّن أنَّ من أهمّ وظائفها إبراز الخطورة الدلاليّة لبعض الكلمات، وتسوير حدود الجملة الشعريّة في أحيان كثيرة. فإذا ما جاءت القافية بشكل اختياري متحرّر من ضغوط القالب التقليدي ـ كما هو الحال لدينا في شعر التفعيلة مثلاً ـ لم تكن مجرّد تنشيط للتيّار الغنائي في القصيدة، وإسهام في تحديد إيقاعها الخارجي المتنوّع، بل تجاوزت ذلك إلى وظيفة دلاليّة هي تحديد مركز الثقل بين الدوال، بما تعقده من مسافات

---

(١٤) جريماس: المصدر السابق. ص ١٦٠.

(١٥) علوي الهاشمي: السكون المتحرّك ـ الجزء الأوّل ـ بنية الإيقاع. منشورات اتّحاد كتّاب وأدباء الإمارات ـ الشارقة ١٩٩٢ ص ٥٠.

زمنيّة تُسْهِم في تكوين البنية الإيقاعيّة، المرتبطة ـ كما ينبغي أن لا نملّ من التكرار ـ بالبنية الدلاليّة العامّة للقصيدة.

أمّا «درجة النحويّة» فهي مصطلح توليدي اقترحه أوّلاً «تشومسكي» كطريقة منظّمة لتحديد نوعيّة الانحراف اللّغوي عبر مقولات شكليّة مضبوطة إذ يقول: «إنّ النحو المناسب وصفيّاً ينبغي أن يقوم بتشغيل كلّ تلك الفوارق على أسس شكليّة.. أن يميّز بين الجمل المكوّنة بطريقة سليمة تماماً وبين تلك التي لم تتولّد من نظام القواعد النحويّة. بالإضافة إلى فصله بين الجمل المتولّدة بمخالفة المقولات الفرعيّة من تلك التي تنشأ بالانحراف عن قواعد الاختيار.. ويبدو أنّ الجمل التي تكسر قواعد الاختيار المتعلّقة بخصائص المعجم على «مستوى أعلى» أقلّ قابليّة للتقبّل، وأصعب درجة في التأويل من تلك التي تتعلّق «بالمستوى الأدنى». ثمّ يمضي في تحديد درجات الانحراف بتقسيمه إلى ثلاثة أنواع رئيسيّة:

١ ـ انحراف ناجم عن خرق مقولة معجميّة.

٢ ـ أو ناجم عن التوتّر في ملمح يرتبط بمقولة فرعيّة محدّدة.

٣ ـ أو متولّد عن الصراع مع ملمح متّصل بمحور الاختيار.

وهكذا فإنّ النظريّة التوليديّة تقدّم لنا تصوّراً واضحاً عن مستويات الانحراف يندرج في إطار الوصف البنيوي؛ حيث يتولّى علم الدلالة مسئوليّة التأويل فيما بعد. ويتّخذ علماء الشعريّة هذا الأساس اللّغوي متكأ لإقامة تصوّر مماثل عن «درجة النحويّة الشعريّة»، يستثمر مقولات كلّ من «تشومسكي» وجاكوبسون قبله في حديثه عن «نحو الشعر»، بحيث ترتبط درجة النحويّة بنسبة التعقيد في النسيج اللّغوي ودرجة الصعوبة في تأويله. وبهذا تكتسب الشعريّة طابعاً تجريبيّاً لا تتمثّل وظيفته ـ كما يقول «بيرويش» ـ في إصدار الأحكام عن القيم الشعريّة أو وضع قواعد للإنتاج الأدبي. وإنّما تتجلّى في سعيها إلى تشكيل نحوه الخاصّ، القادر على شرح الإجراءات المولّدة للجمل الشعريّة عبر أشكال الانحراف(١٦).

وإذا كان النحو التوليدي يميّز بين درجات النحويّة طبقاً لعدد وأهمّيّة القواعد التي تخرج عليها فإنّ نظريّة الشعريّة تقوم باستكمال هذا التصوّر؛ إذ لا تتصف الانحرافات بمستويات الصوتيّة والنحويّة وخاصّة الدلاليّة بمنظور سلبي، بل تعمد إلى وصف الآليّات التي تنتجها بطريقة إيجابيّة عن طريق إقامة «نحو الشّعر»، ويتعيّن عليها حينئذ التمييز بين الأبنية الصغرى والكبرى، إذ ترتبط هذه الأخيرة في الدرجة الأولى بالأبنية السرديّة، وبنسبة أقل بالمظهر الموضوعي للنصوص الشعريّة القصيرة، بينما نرى الأبنية الشعريّة الصغرى تجد

---

(١٦) جان دارك توماس: المصدر السابق ص ٥٧.

مجالها خاصّة في مستوى الجمل الشعريّة للقصيدة؛ إذ يتجلّى الانحراف حينئذ عبر عمليّات الوصف والإضافة والإسناد.

وإذا كانت ديناميّة التعبير الشعري المعاصر تعتمد على «تفاقم» ظاهرة «كسر النظم» أو الانحرافات بمستوياتها المختلفة التي تحدّدها درجة النحويّة، فإنّ مجالات رصدها تتجاوز حالات التركيب اللّغوي لتصبّ في تحليل طبيعة الأبنية التخييليّة المعقولة واللاّمعقولة، وحالات الخروج عن الأعراف الشعريّة السّائدة ومداها. وهذا يمثّل ـ مع غيره من المستويات ـ نوعاً من «البارومتر» الحسّاس الصّالح لتكوين مقياس للأساليب تتولّد عنه مجموعة من تقنيّات التعبير الشعري، بحيث لا يتمّ الرّبط الآلي بين «الخرق والخلق» وإنّما تحسب «مسافة الفجوة» المعنويّة بين الدّال والمدلول، وهي التي يصفها النّاقد الإنجليزي «بتسون» بقوله «كلّما تنافرت مكوّنات الاستعارة، عظم نجاح الشّاعر عند بلوغ التآلف. فعن طريق قفزة واثقة معنويّاً يعبر الشّاعر الفجوة، ويعلن اتّساق اللاّمتساوقات، وتكون هذه لحظة انتصار ورضا تخلّفه صعوبة مقهورة»[١٧]. وبهذا فإنّ درجة النحويّة الشعريّة لا تقف عند المستوى النحوي، بل تتعدّاه إلى حساب طرق توظيف العناصر الشكليّة والدلاليّة البديلة في الشّعر، بما يربطها بنيويّاً بالدرّجات الحافة بها.

وتعتبر «درجة الكثافة» تصعيداً لما يسبقها في هذا السلم، وهي ذات خاصّيّة توزيعيّة بارزة، وهذا يجعلها قابلة للقياس الكمّي والنّوعي، وتتّصل أساساً في تقديرنا بمعيار الوحدة والتعدّد في الصّوت والصّورة، وهذا يجعلها ترتبط بحركة الفواعل ونسبة المجاز وعمليّات الحذف في النصّ الشعري. كما أنّها تتجلّى في مظاهر تتعلّق بالفضاء غير اللّغوي للنصّ وطريقة توزيعه. ويربط «جريماس» بشكل واضح بين درجة الكثافة الشعريّة وعدد العلاقات البنيويّة في النصّ، الأمر الذي يتيح له أن يأخذ في حسابه «نوع التجربة» ويبتعد قليلاً عن الشكليّة، فيرى أنّه من الضروري أن نأخذ في اعتبارنا المستويين المتوازيين للدلالة. على أساس إسقاط محدّدات التعبير على نمو محدّدات المضمون وبالعكس، وهذا يبلور إلى درجة كبيرة الاختيارات المتاحة أسلوبيّاً لتنظيم النصّ الشعري. فهذا الازدواج في الخطاب الشعري والعلاقات المتبادلة بين مستويين تسمح له بتوصيفه عن طريق كثافته. على أن نفهم الكثافة ـ كما يقول ـ باعتبارها عدد العلاقات البنيويّة التي يتطلّبها تركيب الموضوع الشعري. ويمكن حينئذ أن نجعل درجة الكثافة معياراً لتصنيف الأعمال الشعريّة. ويتقاطع هذا المعيار بدوره مع نمطي الاختيار المتبادلين للمستويات والأشكال المتّصلة بالخطاب وفاعليّته اللّغويّة[١٨].

---

(١٧) Bateson, F. W. English Poetry: A Critical Introduccion. London 1950. Pag 51.

(١٨) جريماس: المصدر السّابق ص ٢٥.

ومن النماذج النّاجحة في قياس معدّلات الكثافة التخييليّة في لغة الشّعر العربي، خلال الفترة السّابقة مباشرة على المرحلة المعاصرة، ما قدّمه الزميل الدكتور «سعد مصلوح» في بحثه عن اللّغة الاستعاريّة عند البارودي وشوقي والشابي. حيث انتهى إلى تحديد قياسها بالنسب التالية على الترتيب: ٢٧، ٣٢، ٥١. وهذا يثبت في تقديره «وجود فروق جوهريّة بين الشعراء الثلاثة في استخدام اللّغة التصويريّة» ويشير إلى «تطوّر لغة الشعر العربي الحديث من غلبة اللّغة التقريريّة على اللّغة التصويريّة عند الإحيائيين المجدّدين. حتّى حقّقت درجة واضحة من الكثافة على يد أصحاب النزعة الرومانسيّة في العصر الحديث، ومن أبرزهم أبو القاسم الشابي»(١٩). ويبقى للنقد الأدبي بعد ذلك أن يبحث في مدى دلالة هذه الكثافة الكمّيّة للصور الاستعاريّة بقياس درجة انحرافها التخييلي وارتباطها بأحاديّة الصوت الشعري أو تعدّده، وبقيّة علاقاتها النبيويّة بعناصر الدلالة الكلّيّة للنصوص المدروسة، بما يسمح باستخلاص درجة الكثافة على المستوى الشعري من هذا المؤشر الأوّل، ويقود بالتالي إلى التحديد النّوعي لهذه الأساليب.

وقد نرى بعض النقّاد يذهبون في البحث عن الكثافة إلى ما هو أبعد من ذلك، فيرى «جينيت» أنَّ جوهر الشّعر لا يكمن في الصياغة اللّغويّة، مع أنّها هي التي تقوم باستقطابه، وإنّما في شيء أبسط من ذلك وأعمق كما يقول. في نوع القراءة التي تفرضها القصيدة على قرائها. هذا الوضع المثير الذي يتجاوز مجرّد ملامح النطق أو الدلالة يضفي على جملة الخطاب الشعري ـ أو على جزء منه ـ هذا الحضور اللاّزم والوجود المطلق الذي كان «إلوارد» يسمّيه «البداهة الشعريّة». وفي تلك الحالة فإنَّ اللّغة الشعريّة تبدو كأنّها تكشف عن بنيتها الأصيلة التي لا تتمثّل في شكل خاصّ محدّد بصفات معيّنة، وإنّما في حالة؛ في درجة من الحضور والكثافة التي يمكن أن تصل إليها أيّة متتالية لغويّة، بحيث تخلق حولها «هامشاً من الصمت» يعزلها عن الكلام العادي المحيط بها. وهذا يعني ـ كما يرى «كولير» ـ أنّه لا المقاطع الشكليّة الإيقاعيّة، ولا الانحراف اللّغوي للبيت الشعري، يكفيان لإنتاج بنيته أو حالته الشعريّة الأصيلة. فالعامل الثالث الحاسم الذي يمكن أن يمارس فعاليته، حتّى في غيبة العاملين الآخرين، هو التوقّع العرفي، هذا النّوع من الانتباه الذي يتّجه للشعر بفضل وضعه المتميّز في إطار المؤسّسة الأدبيّة. فتحليل القصيدة من منظور الشعريّة عنده يتمثّل في شرح ما يدخل في هذه التوقّعات العرفيّة التي تجعل اللّغة الشعريّة مشدودة لأهداف ووظائف مختلفة عن اللّغة العاديّة. وتبيّن كيفيّة إسهام هذه التوقّعات أو الأعراف في مضاعفة تأثير الوسائل الشكليّة والسياقات الخارجيّة المتمثّلة في النصّ الشعري(٢٠). لكن يظلّ مفهوم

---

(١٩) سعد مصلوح: في النص الأدبي. دراسة أسلوبيّة إحصائيّة. طبع النادي الأدبي الثقافي بجدّة ـ ١٩٩١ ص ٢٣١.

(٢٠) Culler, Jonathan: Structuralist Poetics. Trad. Barcelona 1978. Pag 234.

الكثافة الذي يتجلّى في المؤشّرات اللّغويّة حضوراً وغياباً، بما يشمله من تعدّد الصّوت والصّورة وتراكبهما أكثر قابليّة للقياس وفاعليّة في تصنيف الأساليب من هذا التركيز على الحالة الشعريّة «فوق اللّغويّة».

فإذا وصلنا إلى مستوى «درجة التشتّت» أو التماسك في النصّ الشعري كنّا حيال مظهره الكلّي العام الذي تفضي إليه المستويات السّابقة. وهو أكثر العناصر التحاماً بالخواص الجماليّة الشّاملة للنصّ، ويرتبط بدوره بالمستويات السطحيّة والعميقة له، حيث تقوم العلاقات النحويّة والدلاليّة، ومدى ما يتمثّل فيها من ترابط أو تفكّك بدور هام في إنتاج درجة التشتّت. ويرى النقّاد أنَّ مفهوم التماسك في النصّ الشعري كان دائماً من أبرز إشكاليّات الشعر الغنائي، وقد أصبح من أهمّ أعرافه المحدثة. فإذا كان «الموقف التواصلي» للقصيدة يعتبر هيكلاً منظّماً لوحداتها المكوّنة فإنَّ عمليّة القراءة تعتمد على هذه الوحدة المتناغمة؛ لأنَّ الفهم بطبيعته ينحو إلى إضفاء طابع كلّي على النصّ. وقد تمثّلت فكرة الكليّة في أشكال مختلفة عند النقّاد المحدثين. فشدّد «جاكوبسون» على ضرورة أن تكشف القصائد عن «سيميتريّة» فائقة على مستوى الوحدات الصوتيّة والنحويّة؛ وهذا ما قاد «ليڤين» إلى نظريّته في المزاوجة الشعريّة. وتعتمد نظريّة «جريماس» في الشّعر الغنائي كخطاب نوعي على أنَّ القارئ يتقدّم في فهم القصيدة كلّما استطاع تكوين وحدات تصنيفيّة موضوعيّة، في بحثه الدائب عن تجانس أربع مقولات تشتبك فيها وحدتان متعارضتان بقيم متعارضة طبقاً لمربعه الشهير. وبطبيعة الحال فإنَّ هذه الفرضيّة تتّصل بأعراف القراءة والنمط الموضوعي الذي نسعى إليه عبرها. ويتحدّث «تودوروف» عن القراءة باعتبارها تشكيلاً نمضي من خلاله إلى اكتشاف البنية المركزيّة أو الوسيلة التوليديّة التي تحكم مختلف مستويات النصّ. وقد كان «بارت» معنيّاً بإقرار النزوع نحو الدّمج والكليّة باعتبارهما من صميم التوقّع الذي كثيراً ما يخيب بفعل الأدب ذاته. لكنَّه يظلّ مع ذلك منبع التأثيرات التي ينبغي وصفها. ويرى «كولير» أنَّ طموح الكلّيّة في العمليّة التأويليّة للنّصوص يمكن اعتباره الصّيغة الأدبيّة لقانون «الجشطالت» الذي يقضي بوجوب تفضيل النظام الأغنى القابل للتوافق مع جميع البيانات. وقد أثبت البحث في مجال التلقّي الفنّي أهمّيّة النماذج وأشكال التوقّع البنيويّة التي تسمح لنا بتصنيف واختيار وتنظيم ما نتلقّاه. إذ إنّ هناك أسباباً معقولة تجعلنا نفترض أنّه عند قراءة قصيدة ما وتأويلها فإنّنا نبحث عن الوحدة الكلّيّة لها. وأنّه ينبغي أن تكون لدينا على الأقلّ مجموعة من الأفكار الأوّليّة عمّا يؤلّف هذه الوحدة. ويبدو أنَّ النماذج الأساسيّة ـ كما يرصدها كيلير ـ للوحدة الكلّيّة في القصيدة تتمثّل في أشكال عديدة، منها الثنائيّة الضدّيّة، والتحوّل الجدلي لثنائيّة ضدّيّة، والانتقال من التضادّ غير المحلول إلى عنصر ثالث، وفي تجانس أربع وحدات، أو مجموعة من الوحدات التي يضمّها عنصر مهمين مشترك. أو في مجموعة من الوحدات المنتظمة بنهاية متجاوزة أو موجزة. كلّ ذلك

وغيره يمثّل فروضاً ترضي القارئ، إذ لا يستطيع تنظيم تأويل مناسب للنصّ ما لم يعتمد على أحد هذه النماذج الشكليّة لأنواع التماسك(٢١).

وفي مقابل هذا المفهوم المحدّد للتماسك باعتباره حاجة تأويليّة لدى القارئ ينهض مفهوم نصّيّ آخر يراه مظهراً جامعاً يتمّ تصنيف النّصوص طبقاً له. إذ لابدّ للنّصّ الأدبي أن يشف مبدئيّاً عن علاقات دلاليّة بين متوالياته. فخاصيّته الجوهريّة تتمثّل في اشتماله على بنية دلاليّة عميقة ومعقّدة. وهذه البنية ذات مكوّن منطقي بارز يتمثّل في المظاهر التالية:

أ ـ منطقية العلاقة: فالنص يعدّ نحويّاً متماسكاً بقدر ما تتوالى فيه الكلمات والجمل صادرة عن كلمات وجمل أخرى مترتّبة عليها سببيّاً. سواء كان ذلك على مستوى البنية السطحيّة أو العميقة.

ب ـ منطقيّة الزمن: وتعدّ جزءاً محدّداً من منطقيّة العلاقة يتّصل بالنظام الزمني للنّصّ. فالأحداث تقع في زمن، والأفعال هكذا تكوّن شبكة زمنيّة، وقد يتمثّل ذلك في حالات سرديّة، أو في بنية حركيّة أعمق.

جـ ـ منطقيّة «الطوبوغرافيا»: إذ إنَّ ما ينطبق على الزمن يصحّ أيضاً بالنّسبة للمكان الذي يتموقع فيه النصّ، وتحدث فيه وقائعه الجزئيّة والكليّة، عبر مؤشّرات مكانيّة منوّعة، تتخلّلها تحوّلات ترتبط بالفضاء الكلّي للنّصّ.

د ـ منطقيّة الكيفيّة: فالنّصّ في جملته، أو في بعض وحداته، يمكن أن يعتبر «زائفاً» ينتمي «للخيال البحت»، أو أوّليّاً مثل الأساطير، أو حقيقيّاً كالتّاريخ، أو ممكناً احتماليّاً كالنظريّات وغيرها. وجميع هذه الخواص المرتبطة بطبيعة التجربة التي يتمّ التعبير عنها، مضافاً إليها المنطق الوظيفي والإسنادي المتعلّق بالافتراضات والتضمينات وغيرها، تحدّد اشتقاق الأبنية العميقة للنصّ، وما يترتّب عليها من تحوّلات تتجلّى في أبنيته السطحيّة(٢٢).

فدرجة التشتّت ترتبط من ناحية بهذه المستويات المنطقيّة الفاعلة عبر البنية النصّيّة الكلّيّة، كما ترتبط بما يتخلّله من إشارات تجذبه إلى وحدات نصّيّة أسبق تتفاعل فيه وتعدّد أصواته ولهجاته مضاعفة من كثافته. ويحسن لتسهيل تحليلها توصيف النظام المقطعي للنّصّ واتّخاذه أساساً لرصد العلاقات. ويلاحظ حينئذ أنَّ القصيدة العربيّة المعاصرة لم تكرّس أشكالاً مقطعيّة منظّمة تتّصل بأطوال محدّدة، وهذا أضفى عليها قدراً كبيراً من السيولة والتلقائيّة. فعندما نشرع في قراءة قصيدة ما لا نستطيع أن نتوقّع طولها، ويتعيّن علينا أن ننتظر إلى نهايتها كي نتمثّل نظامها المقطعي، ومدى ما يتراءى خلاله من

---

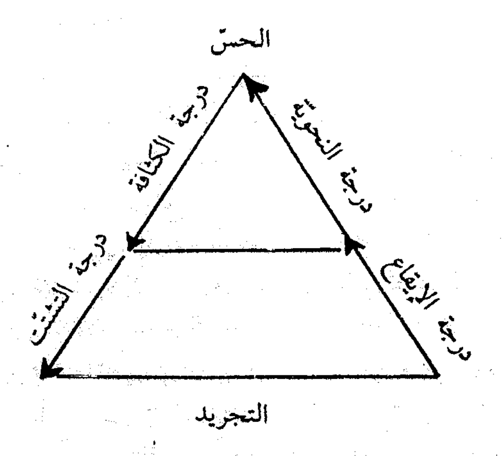
(٢١) كولير ـ المصدر السّابق. ص ٢٤٣/ ٢٤٩.

(٢٢) جان جاك توماس: المصدر السّابق ص ٨٣.

تراكيبات تتعلّق بالأزمنة والأمكنة والمواقف والإشارات ودرجة تشتّتها أو تماسكها. ومن المعروف أنَّ الضمائر والظروف وأدوات العطف تقوم بدوز هام في هذا التسلسل. وإن كانت القصيدة الحداثيّة، على ما يرى علماء النصّ ـ قد كسرت هذه الخاصيّة بوضوح. إذ تتميّز بخلوّها من الروابط، ويظلّ تماسكها مرتبطاً بالبنية الدلاليّة العميقة فحسب، وهذا يقتضي أن نعثر لتحليلها على عدد محدّد من الوحدات الدلاليّة، أو المقولات المتماثلة في النصّ، باعتبارها تمثّل الحدّ الأدنى لوجود التشاكل فيه. وفي كثير من النصوص الشعريّة المحدثة لا يتوفّر لنا في واقع الأمر سوى هذا الحدّ الأدنى. وعندئذ نجد أنَّ تصنيف الوحدات المقطعيّة لا يكفي لملاحظة درجة التماسك الحقيقي للنصّ، بل لابدّ من البحث في بنيته العميقة عن النظم السرديّة والمنطقيّة التي تسمح بتقدّمه بشكل ما، وهذا يضطرنا لاستجلاء نظم هذه العناصر وتصنيفها على مستوى البنية الكلّيّة للنصّ. وعندئذ تصبح الكيفيّة التي تتحقّق بها تلك العمليّة معياراً من معايير تنميط النصوص. وقد لوحظ أنَّ النصّ الشعري الحداثي عموماً يتميّز بدرجة تشتّت عالية؛ إذ يقيم تبادلات متعادلة لا تكاد تحقّق تخالفاً وظيفياً أبعد من مجرّد التقابل، بينما يتميّز النصّ الكلاسيكي بتسلسله الخطّي التركيبي الذي يمضي في هيكل منطقي محدّد يجعل التعالق بين المتتاليات والمقاطع يتمّ في بنيته السطحيّة المباشرة[٢٣]. وبين هذين الطرفين يمكننا أن نرصد درجات عديدة من نسب التشتّت والتماسك موصولةً بما يكونها من درجات الإيقاع والنحويّة والكثافة.

فإذا بلغنا الدّرجة الخامسة والأخيرة من سلّم هذه المنظومة الشعريّة القصيرة، وهي المتّصلة بدرجة التجريد والحسّيّة، وجدنا أنّها بدورها محصلة مركّبة للدرجات السابقة، بالإضافة إلى ارتباطها بمُعامِل جديد لم تتمكّن الدرجات الأخرى من أدائه بشكل مباشر، مع مراعاة التخالف في الاتجاه بينها. وذلك لأنَّ درجة الحسّيّة تتعلّق إيجابيّاً بدرجتي الإيقاع والنحويّة. فكلّما كان الإيقاع خارجيّاً واضحاً والنحويّة مكتملة مستوفاة كانت الحسّيّة أبرز. فإذا أمعن الإيقاع في التلاشي الظاهري وشارف عوالمه الداخليّة المستكنة، وتضاءلت درجة النحويّة بغلبة وجوه الانحراف على السياق في مستوياته المختلفة مال الخطاب الشعري إلى تناقص ظواهره الحسّيّة واقترابه من التجريد. وعلى العكس من ذلك نجد تعلّق درجة الحسّيّة بدرجتِي الكثافة والتشتّت يمضي بشكل متخالف عكسي. فزيادة الكثافة والتشتّت يؤدّيان إلى وضع مجانس للتجريد إلى حدّ ما، بينما تسمح الكثافة المخفّفة والتماسك الواضح للخطاب الشعري أن يتجسّد في نسقه الحسّيّ الملموس دون صعوبات لافتة. ويمكن التمثيل البصري لهذا النموذج بشكل مثلّث هرمي تحتلّ الحسيّة فيه الذروة ويقع التجريد في القاعدة ويمضي ضلع الإيقاع والنحويّة في تصاعد، بينما تتّجه الكثافة والتشتّت إلى التناقص هكذا:

(٢٣) ڤان ديجك: المصدر السّابق ص ٢٦٤.



أمّا المُعامِل الجديد الذي نودّ أن ندرجه في مجال هذه الدرجة الأخيرة فهو أمر يرتبط بالمدلول الشعري ونوع الدوال في الآن ذاته، كما يتّصل بالخاصّيّة الإشاريّة لهما، وهو لا يدخل عادة في التحليل الشكلي للتقنيّات الشعريّة، الأمر الذي ينتهي به إلى الإهمال مع خطورته الواضحة في تكييف التعبير والفهم. وأقصد به طبيعة التجربة الشعريّة التي يمثّلها النصّ، وهل هي تجربة حسّيّة مشاكلة لتجارب الواقع الحيوي الملموس، يتمّ تقديمها باعتبارها كذلك؟ أي بتضافر مجموعة من الإشارات الدّالّة التي تحيل على «نموذج الواقع الخارجي» أم أنّها تجربة مغيّبة تنمحي فيها دلائل الحيويّة الحياتيّة المجسّدة؟ وإذا كان توصيف التجربة بهذه الخواصّ الحسيّة أو التجريديّة إنّما هو نتيجة لمحصلة آليّات التعبير التي يتمّ اختبارها في المستويات السّابقة فإنّ بوسعنا أن نضيف إليها إجراءاً آخر ربّما كان المدخل المبسّط لها، ويتمثّل في اختبار درجة الحسّيّة والتجريد في الدوال، أي في معجم الشّعر وحقوله الدلاليّة المنظمة. مع مراعاة طبيعة المسافة بين الدّال والمدلول، فكلّما كانت قصيرة مباشرة تأكّد هذا الطابع الحسّي، وكلّما اتّسعت لتشمل ألواناً من الترميز والتخييل وفقدت التصاقها بالمعنى الواحد مالت إلى جانب التعدّد والتجريد. فالكلمات الحسّيّة في شعر الغزل الصريح مثلاً تحيل على تجارب حسّيّة مشحونة بشهوة الحياة وشبق الغرائز، بينما نجدها هي ذاتها ـ تقريباً ـ وقد أضحت في الشّعر الصوفي مجرّد رموز لحالات من مواجد الرّوح التي تعزّ على التعبير الصريح. ومعنى هذا أنّ حسّيّة المعجم إنّما هي مجرّد مؤشّر ينبغي اختباره في ضوء ما يسفر عنه من مدلول، دون أن تقوم وحدها بدور المُعامِل الحاسم في تحديد درجة الحسيّة. وهنا يتجلّى الطابع المركّب البنيوي لهذا السلم المقترح؛ إذ إنّ الدرجات الأربع السّالفة هي الكفيلة بالتحديد الصحيح لمدى ما يتمثّل في الخطاب الشعري من حسيّة شاملة أو تجريد نسبي.

٤ ـ جدولة الأساليب الشعريّة:

عندما نتمثّل الخارطة الشعريّة العربيّة المعاصرة في فضائها الشّامل طبقاً لسلّم الشعريّة المتدرّج نلاحظ مبدئيّاً أنّها تنقسم في جملتها إلى مجموعتين أسلوبيتين تقوم بينهما فروق أسلوبيّة حادّة يصل تراكم الدرجة فيها إلى اختلاف النّوع. نطلق على المجموعة الأولى منهما مصطلح «الأساليب التعبيريّة»، استجابة لمفاهيم التعبير والتوصيل التي شرحناها في التوطئة السابقة. كما نطلق على المجموعة الثانية تسمية «الأساليب التجريديّة» إشارة إلى المأزق التعبيري الذي تصل إليه من ناحية، وإفادة من التقسيم المناظر في الفنون التشكيليّة المحدثة من ناحية أخرى. دون أن يكون لهذين المصطلحين «تعبيري» و«تجريدي» دور قيمي أكثر من مجرّد توصيف موقعهما على مختلف درجات السلّم المشار إليه. وتنقسم كلّ مجموعة إلى أساليب فرعيّة تشترك في الخواص الأساسيّة الكلّيّة وتختلف في الطابع المميّز لكلّ منها طبقاً لتشغيل عامل مهيمن أو أكثر على غيره من العوامل المندرجة في هذا السلّم ذاته. على أنّ يظلّ عدد الأساليب الفرعيّة مفتوحاً للبحث التطبيقي على أنماط الأساليب التي يبتدعها الشعراء وقدرتهم على المزج بين العناصر المختلفة وتوظيف التقنيّات الشعريّة العديدة. ويلاحظ أنَّ هذا التقسيم يقترب إلى درجة كبيرة ممّا انتهى إليه بحدسه الصّائب بعض منظري الشعريّة العربيّة الحديثة من توزّعها على دائرتين رئيسيتين تسمّى الأولى «شعريّة الحضور» والثانية «شعريّة الغياب». وبالرّغم من طرافة هذا التقابل الرّشيق بين الحضور والغياب وجدلهما البنيوي اللاّفت، وألفة عبارة «الغياب» في حديث «إيكو» مثلاً عن «البنية الغائبة»، وما يورده «كولير» من أبيات الشّاعر «أشبري» التي يصف فيها شعره بأنه:

«لا يترك سوى انطباع مرّ بالغياب
وهو يتضمّن حضوراً، كما نعرف، مهما كان هادئاً
بالرّغم من ذلك، هي غيابات جوهريّة»(٢٤).

مع ذلك فإنَّ مصطلح «التعبيريّة» أكثر تقنيّة في تقديري، وأشدّ ارتباطاً بنظريّة الشعريّة وتمثيلاً للتدرّج التصنيفي لسلّمها من كلمة «الحضور» الأدبيّة وما تعكسه من ظلال سلبيّة على قسيمها «الغياب».

وإذا كنّا قد درجنا على القول بأنّه لا مشاحة في الاصطلاح فإنَّ هناك حاجة حقيقيّة لتبيئة كلمات نقديّة خاصّة كي تتحمّل دلالات عرفيّة مضبوطة. وكلمة «التعبيريّة» التي يستعيرها النقد الأدبي المعاصر من قاموسه القريب ويبعثها من جديد تطلق الآن على الدرجات الأولى من سلّم القيم الجماليّة التالية مباشرة للمؤشّرات اللّغويّة النصّيّة. ثمّ

---

(٢٤) كولير ـ المصدر السّابق. ص ٢٤٣.

تمضي هذه القيم نحو تحقيق درجات أعلى في مبادئ «التوهّم التمثيلي» للأدب و«تركيبه الرّمزي التخييلي» باعتبارها من صميم التجلّيات الشعريّة الناجمة عن توظيف الخطاب الأدبي. فالتعبيريّة خاصّيّة ونتيجة شعريّة معاً لهذه اللّغة الأدبيّة، ترتبط بالإمكانات العقليّة والشعوريّة الماثلة في تجربتنا الثقافيّة. لكنّها على عكس التأثيرات التخييليّة والرمزيّة لا تقع بؤرتها في منطقة اللاّشعور، بل يتمثّل فضاؤها في الإنارة ـ غير المتوقّعة ـ لما هو شعوري ومعتاد، بفضل فرادة آليّات التعبير. ومجال الفاعليّة الجماليّة لهذه التعبيريّة يتمثّل في تحرير الوعي بالقيم العقليّة والشعوريّة كما شرحه الشكليّون الرّوس. وهذا يجعله يضفي طابعاً عاطفيّاً على الحياد المنطقي الغالب في التعبير التواصلي، الأمر الذي يعكس علاقة الدلالات الإشاريّة بالدلالات الإيحائيّة الفنّيّة. وعلى هذا فإنّ نمط الشعريّة المسمّى بالتعبيريّة هو الذي تنتجه أشكال اللّغة الأدبيّة المؤسلبة بلون من المعايشة غير المباشرة أو المعهودة؛ إذ تقدّم نوعاً من الحقائق المبتكرة بتحريف يسير للّغة المعبّرة، وتفعيل معقول لآليّات التوازي والاستعارة والترميز بشكل يؤدي إلى الكشف عن التجربة في مستوياتها العديدة التي قد تصل إلى أبعاد رؤيويّة، لكنّها تظلّ تعبيريّة الحقيقة المكنونة، المعطاة في الصيغ اللّغويّة، والصّانعة لتجربة متماسكة خلاّقة(٢٥).

ومع التسليم بضرورة انتظار التعرّف التجريبي على مسار وتقلّبات الشعريّة العربيّة المعاصرة إلاّ أنّه يبدو من النظرة العامّة أنّ خطّ التطوّر البارز فيها يتمثّل في التقلّص المتزايد للأساليب التعبيريّة والتكاثر الواضح للأساليب التجريديّة، الأمر الذي يؤدّي إلى لون من «تغريب الشّعر» لا يخطئه الفحص النقدي السّريع. كما يبدو أنّ مساراً قريباً من ذلك قد سبقنا إليه الشعر الغربي منذ حاول «فيرلين» ـ وتبعه في ذلك بعض المبدعين والنقّاد العرب ـ «لَيَّ رقبة الفصاحة» على حدّ تعبيره. وكان هذا من خلال زيادة معدّلات الانحراف وتغليب الإيحاء والرّمز على التصريح فتُعطى القصيدة مجرّد إشارات مركّزة يتعيّن على المتلقّي إكمالها وتنميتها في داخله. الأمر الذي قاد إلى تراجع الاتّجاهات التعبيريّة، وهو مسار فنّي عام عزّزته تيّارات الفنون التشكيليّة والنحت والعمارة. ويترتّب على ذلك ارتفاع درجة الكثافة الفنيّة، وزيادة معدّلات الإبهام والغموض الدلالي النّاجم عن التشتّت، وتفاقم مشكلة التغريب مع الجمهور. إذ إنّ ارتباط الكثافة بتزايد الاعتماد على تفجير الطاقة الإيحائيّة البعيدة للتعبير، يعني ضرورة مشاركة المتلقّي في توليد المعنى الذي لا يُعْرَض أبداً بشكله المحدّد الواضح، بل يقدّم دائماً بطريقة ملتبسة. ولما كان هذا المتلقّي لا يتميّز دائماً بالقدر الكافي من الذكاء والخيال والمراس الفنّي فإنّه سرعان ما يشعر بأنّه خارج اللّعبة الدلاليّة، وأنّ الخطاب الشعري ليس موجّهاً له، وهذا يؤدّي إلى انحصار رقعة الجمهور في مجموعة الفنّانين القادرين على تنمية الإيحاءات

---

(٢٥) جارثيا بيريو: المصد السّابق ص ١١١.

والإسهام في خلقها. وبهذا نصل إلى مظهر واضح تتجلّى فيه الفرديّة الفنيّة بشكل بارز، ويصبح من الضّروري البحث عن بقيّة معالمها في خواصّ اللّغة الشعريّة ذاتها، وقدرتها على إثارة الاستجابات الجماليّة في ظروف ثقافيّة خاصّة؛ الأمر الذي تتولّى الأسلوبيّة النقديّة عرضه بطرق تقنيّة محدّدة[٢٦].

وكما كانت التعبيريّة الألمانيّة بالأمس القريب، خاصّة في الفنون التشكيليّة، إيذاناً بالانتقال إلى المرحلة «الكوبيّة» والعبور منها إلى «التجريديّة» فإنّ الحداثة الشعريّة في الحركات الطليعيّة العالميّة كلّها قد تجاوزت مرحلة التركيز على الإيقاع الموسيقي في الدوالّ، والتلوين الانفعالي للمدلولات، لتثوير وسائل التعبير اللّغوي في نفس هذا الاتجاه التجريدي، المتباعد عن التماسك المنطقي والنحويّة التقليديّة، الذي يعلن قطيعة حادّة مع النّزوع الرومانسي، ويترك جماليّات المباشر الماثلة في المزج التعبيري المنبثق من أعماق التجربة المَعيشة ليدخل في دائرة التجريب الجريء، مختبراً مجموعات البدائل الرمزيّة التي تخفف درجة شفافيّتها حتّى تصل إلى تقديم شبكة معقّدة من الدوالّ، ترمز بشكل أيقوني لمدلولات بعيدة عمّا كانت تحمله الكلمات الطبيعيّة. وهذا يؤدّي في نهاية الأمر إلى تفريغ التعبير من طاقته في استثارة نكهة التجربة المشار إليها تخييليّاً في الواقع وإلى توغّله في منطقة التجريد.

وقد اتّسمت هذه «الأساليب التجريديّة» بخاصيّة جوهريّة هي تزايد العناصر اللّامعقولة، المستعصية على الفهم المباشر فيها، الأمر الذي يجعلها تختلف جذريّاً عمّا كانت عليه الأساليب التعبيريّة السّابقة. فهناك، كان بوسعنا أن نرقب الموضوع المحوري للقصيدة وقد استقطب حوله بطريقة ملموسة شحناته العاطفيّة في تجلّياتها التصويريّة، فهو الذي يضمن هيكل النصّ وينسج حوله مختلف الدوائر التعبيرية. أمّا الشّعر التجريدي فيتميّز أساساً بتحطيم الموضوع. هذا التحطيم الذي يفضي إلى تشذّره وغيبته. وربّما أطلق بديلاً عنه لوناً من الإحساس المبهم، أو الانفعال الخفيف الذي يبحث عمّا يتشيّأ فيه، يطوف على مشاهد مادّيّة أو فلذات موضوعيّة مشتّتة تحتضن طرفاً من أثره أو رذاذاً يسيراً من عبقه. عندئذ تصبح المشاعر الضبابيّة وحدها هي «عمود الدخان» الذي تلتفّ حوله القصيدة. وحينما يجتهد القارئ الذي تعوّد على القبض بيده على متكأ مادّي يستند إليه في صعوده، لا يجد سوى هذا العمود الدخاني الذي يوشك أن يتركه كي يسقط في فراغ القصيدة.

السّؤال الذي يتبادر إلى ذهن قارئ الشّعر التجريدي عادة هو: ما هي الحكاية؟ وذلك لأنّ القصيدة التعبيريّة قد عوّدت متلقّيها على أن تحمل في طيّاتها مؤشّراتها

---

(٢٦) بوسونيو: المصدر السّابق ص ٥٧٩.

السياقيّة التي كان الشعراء الأقدمون يوجزونها في كلمات سابقة عليها مثل «قال يمدح» أو «قال وقد مرّ ببستان» أو «قال ردّاً على هديّة» إلخ. ووضعت القصيدة التعبيريّة هذه المؤشّرات في عنوانها تارة، وفي ذكر طرف من الأحداث أو الأشخاص تارة أخرى؛ بحيث يستطيع المتلقّي دائماً أن يبني في تصوّره دلائل الموضوع الذي تشير إليه بشكل ما. وإذا لم يكن هذا «الذِّكْر» حالة واحدة، فإنَّ الأسلوب التعبيري المعتمد على شعريّة الحضور ليس نمطاً واحداً، بل يتراوح بين الوضوح الفجّ والالتباس الشيّق، بين الوحدة والتعدّد، ومختلف درجات الخفّة الآخذة في التكاثف والتماسك النّاشب في جذور التشتّت، لكنَّه يظلّ ذِكْراً على أيّة حال. فإذا ما وجدنا القصيدة وقد انتقلت نوعيّاً إلى تقنيّات التجريد ألفيناها حريصة على الإضمار؛ عندئذ لا يفصح العنوان عن شيء محدّد، ولا تفضي الإشارات إلى موضوع مُوحّد يمثّل تيّاراً يمسك أطراف النصّ. بيد أنَّ هذا الإضمار بدوره لا يصل إلى الحذف النهائي، لا يمكن أن يكون غيبة تامّة. إنَّه يتراوح بدوره في مستويات عديدة، فالإشارات متضاربة في الظاهر، والعلامات مختلفة الكثافة. لكن يظلّ «إضمار الحكاية» السمة المميّزة الواضحة للقصيدة التجريديّة المحدثة. ويظلّ القارئ العادي الذي تعوّد على شعريّة الذِّكْر يتساءل عن الموضوع. وبدلاً من أن يحاول إجهاد نفسه في اكتشاف حكاية بديلة تكمن تحت السّطح المشتّت يغضب من الشعر ويهجره. وقد كان بوسعه مع قدر من الأناة وإعادة القراءة وبناء الشواهد من مواقعها الخفيّة أن يألف الإبهام ويتمرّس بتجاوزه. ويصبح كما يقول أحد النقّاد الأسلوبيين كمن دخل إلى إحدى دور السينما بعد بداية العرض فأخذ يتلفّت حوله ليسأل من يجلس بجواره عمّا حدث، لكنّه يمسك نفسه ويجتهد في التقاط الخيوط والتعرّف على الشخوص حتّى يتمكّن من تفسير الحركات والعبارات وفهم الأحداث، ويتجاوز بذلك موقف «الذي وصل متأخّراً». وبهذا فإنَّ الفارق بين الأنواع الأسلوبيّة لا يعتمد على طبيعة التكوين النصّي فحسب، بل تدخل فيه درجة كفاءة التلقّي وقدرة القارئ على تعويض الوقائع المضمرة وتخيّل الأبنية العميقة للقصيدة، الأمر الذي يندرج في نظريّة التوصيل. إذ يظلّ بوسع المتلقّي اليقظ أن يلتقط بحدسه، ولو بشكل مبهم، ما يريد الشّاعر أن ينفثه من مظاهر الانفعال البديلة للحكاية، ولو كان ذلك بطريقة ضمنيّة لا منطقيّة. من هنا نجد أنَّ عمليّة تحطيم الموضوع في الشّعر التجريدي، مثل غيبة المحاكاة في الرّسم تعتبر ظاهرة للفرديّة المهيمنة على الفنّ الحديث. فإحساس الشّاعر المعاصر بذاته أشدّ وطأة ـ فيما يبدو ـ ممّا كان عليه الرومانسيّون، لكنَّه لا يعرض نفسه بسذاجة ووضوح مثلهم، بل ينحو إلى اصطناع الأقنعة والتراءي خلف الضمائر العديدة المراوغة. فالشّاعر بالرّغم من أنّه لايزال يتحدّث عن نفسه، ربّما بأكثر ممّا كان يبحث عن محور موضوعي متشذّر، كي يقيمه على مسافة مضبوطة من فرديّته المفرطة، هذا المحور يتكوّن عادة من أمشاج مشتّتة في الظاهر، وإن كان يجمعها في حقيقة الأمر أنّها

كلّها مجرّد «ترميز لعالمه»، والمهمّ في جميع الأحوال هو انفعاله الذي يظلّ ماثلاً باستمرار وممسكاً للنصّ من الوقوع، مهما كانت الأقنعة التي يتوارى خلفها كثيفة أو معتمة.

وهناك خواص أسلوبيّة تقنيّة عديدة يتميّز بها هذان النّوعان من الشعريّة التعبيريّة والتجريديّة نرجئ الحديث عنها حتّى ترد في سياقها الطبيعي عند تحليل نماذجها الشعريّة. حتّى لا تتحوّل إلى فروض متعسّفة نبحث لها عن شواهد مصطنعة. ونكتفي الآن بخطوة إجرائيّة أخيرة تتمثّل في طرح بقيّة هذا التصوّر المبدئي للخطوط الرئيسيّة في الأساليب الشعريّة العربيّة المعاصرة. وإن كنّا قد لاحظنا أنّ التقسيم الأوّل النّوعي ليس قاصراً على الشعريّة العربيّة، بل يمثّل اتّجاهات إبداعيّة عامّة، مرتبطة بفلسفة العصر ومنظومة التطوّر الشّامل فيه فإنّ التنويعات الفرعيّة ربّما كانت استجابة أدقّ لخواص الثقافة العربيّة المائزة وما تحفره الذّاكرة المبدعة من مسارات تتفاعل مع الواقع بكلّ مكوّناته وآليّات نموّه الدائب.

وينبغي أن نلاحظ أنّ التيّار التعبيري لم يبدأ ـ بطبيعة الأمر ـ في منتصف هذا القرن في الحقبة المعاصرة. وإنّما يمتدّ بتجلّيات مختلفة في الشعر العربي منذ مطلع فترة النهضة والإحياء على الأقلّ، وأنّ بوسعنا أن نشير بإيجاز إلى فرعين منه على وجه الخصوص، لأنّهما لايزالان يشغلان مساحة ـ وإن تكن محدودة الفعالية ـ في فضاء الإبداع اليوم، إلاّ أنّهما ينتظران التصنيف. وهما «الأسلوب الخطابي» الذي يتبلور حول النزعة الموسيقيّة الرنّانة وغلبة الاتّجاه العاطفي الجماعي، وإيثار المبالغة المثيرة. و«الأسلوب الغنائي المهموس» الذي انبثق في الشعر الوجداني ليتوازن مع النّوع الأوّل، وتميّز بسيطرة النغم الشجي عليه، وطغيان النزعة الذاتيّة فيه، وجنوحه إلى اجتراح الصدق في التعبير عن التجربة. وقد دلّت المؤشّرات النقديّة على أنّ هذين النّوعين يستأثران بقابليّة كثير من القرّاء، وإن كانا قد أصبحا هامشيين إلى درجة كبيرة، إذ أخذت التنويعات الأسلوبيّة الجديدة تحتلّ بؤرة الإبداع في التعبير عن الوعي الجمالي بالفكر الشعري.

والفرضيّة النظريّة التي يطرحها هذا البحث تمهيداً لاختبارها تجريبيّاً تقترح توزيع الأساليب التعبيريّة في الشعر العربي المعاصر وجدولتها طبقاً لدرجات القيم الشعريّة المشار إليها في أربعة تنويعات أسلوبيّة نختار لها الأسماء الاصطلاحيّة التالية:

١ ـ **«الأسلوب الحسّي»** ـ وتتحقّق فيه نسبيّاً أعلى درجة في الإيقاع المتّصل بالإطار والتكوين، كما يتميّز بدرجة نحويّة عالية يقابلها انخفاض ملموس في درجتي الكثافة النّوعيّة والتشتّت. ويمكن أن نمثّل له مبدئيّاً بالجزء الأكبر من إنتاج «نزار قبّاني» الذي يتمتّع تبعاً لذلك بمعدّل مقروئيّة عالية، ويرث هذه الملامح عن بعض شعراء الجيل

السّابق عليه خاصّة «إلياس أبو شبكة». ويمضي معه في الاتّجاه ذاته ـ بتنويعات يسيرة ـ عدد آخر من الشعراء المعاصرين.

٢ ـ «الأسلوب الحيوي» وهو يرتكز على حرارة التجربة المباشرة المَعيشة. لكنّه يوسع المسافة بين الدال والمدلول نسبيّاً لتشمل بقيّة القيم الحيويّة. ومع أنّه ينمّي درجات الإيقاع الداخلي بطريقة أوضح فهو يعمد إلى الكسر اليسير لدرجة النحويّة ويطمح إلى بلوغ مستوى جيّد من الكثافة والتنويع دون أن يقع في التشتّت. ويستخدم أقنعة تراثيّة وأسطوريّة تحتفظ بكلّ طاقتها التعبيريّة. وقد يميل إلى الاصطباغ بمسحة ملحميّة بارزة. ويمثّل هذا الأسلوب الذي يتمتّع بمقروئيّة عالية متميّزة نوعيّاً شعر بدر شاكر السيّاب في جملته، وأمل دنقل، وأحمد عبد المعطي حجازي وغيرهم من الشعراء المعاصرين على اختلاف في درجة الحيويّة والفروق المائزة.

٣ ـ «الأسلوب الدرامي» ويتجلّى فيه أساساً تعدّد الأصوات والمستويات اللّغويّة، وترتفع درجة الكثافة نتيجة لغلبة التوتّر والحواريّة فيه. ومع اجتراحه لمغامرة التجربة الكشفيّة إلى جانب التجارب الحيويّة المثيرة إلاّ أنّه يتميّز بنسبة تشتّت أوضح دون أن يخرج عن الإطار التعبيري. ويمثّله في تقديري شعر صلاح عبد الصبور في جملته، ومحمود درويش في بعض مراحله وعدد آخر من شباب المبدعين العرب.

٤ ـ «الأسلوب الرؤيوي» وتنحو فيه التجربة الحسيّة إلى التواري خلف طابع الأمثولة الكلّيّة، وهذا يؤدّي إلى امتداد الرموز في تجلّيّات عديدة ويفتر الإيقاع الخارجي بشكل واضح، ولا تنهض فيه أصوات مضادّة. بل تأخذ الأقنعة في التعدّد، ويمضي باتّجاه مزيد من الكثافة والتشتّت مع التناقص البيّن لدرجة النحويّة. وتنحو شبكة الصور لنسج غلاف يشف عن رؤى كلّيّة بارزة. ويمثّله شعر عبد الوهاب البيّاتي في جملته وخليل حاوي، وجزء هامّ من شعر سعدي يوسف وغيره من الشعراء المعاصرين.

ويلاحظ أنّ توصيف هذه الأساليب يحاول أن يقارب الشعر ذاته، لأنّ تجربة كلّ شاعر تحتمل العبور من منطقة تعبيريّة إلى أخرى بنسب متفاوتة، كما يتجلّى ذلك مثلاً عند محمود درويش الذي انتقل في الأعوام الأخيرة فيما يبدو إلى الشعر الرؤيوي، بينما كانت بداياته قريبة من عتبة الحسّيّة المباشرة. كما نجد أنّ نزار قبّاني بدوره قد شارف الأسلوب الدرامي في بعض قصائده السياسيّة وأخذ يقترب من منطقة الرؤيا في إنتاجه الأخير، وإن كانت البؤرة المستقطبة لشعره ماتزال تقع في المنطقة الحسّيّة. كما نلاحظ أنّ توزيع درجات الشعريّة على هذه التنويعات التعبيريّة لا يتحقّق بطريقة آليّة، بل غالباً ما تتضارب المؤشّرات، الأمر الذي لا يكشف عنه سوى التحليل التجريبي للنماذج. أمّا مجموعة الأساليب التجريديّة ـ وهي تنبثق في تقديري عند تجاوز الحدّ الوسط في درجات السلّم الشعري ابتداء من الإيقاع إلى التجريد ـ فتنقسم مبدئيّاً إلى نوعين:

١ ـ «التجريد الكوني» ـ وتتضاءل فيه درجات الإيقاع والنحويّة إلى حدّ كبير، مع التزايد المدهش لدرجتي الكثافة والتشتّت، ومحاولة استيعاب التجربة الوجوديّة الكونيّة باستخدام بعض التقنيّات السيرياليّة والصوفيّة الدنيويّة. ويتحطّم فيه الموضوع وترتفع درجة الصوريّة اللّامعقولة. ويمثّله أساساً شعر «أدونيس» في جملته مع كوكبة أخرى من الشعراء المعاصرين بالانتقال إليه مثل قاسم حدّاد أو البدء به مثل بعض شباب الشعراء.

٢ ـ «التجريد الإشراقي» وهو يقع أيضاً على خطّ عرض الاتجاه السّابق بالنّسبة لسلّم الدرجات الشعريّة، مع التباس أوضح بالنزوع الصوفي الميتافيزيقي، والامتزاج بمعالم وجوديّة تختلط فيها الأصوات المشتبكة والرؤى المبهمة، مع نزوع روحي مشرقي بارز يعمد إلى التغريب في التراث الفلسفي بدلاً من التغريب في التراث العالمي. ويمثّله عفيفي مطر وسعدي يوسف في مرحلته الأخيرة وغيرهما من الشعراء العرب المعاصرين.

أمّا تسكين بقيّة الشعراء المعاصرين في أحد هذه الأساليب التعبيريّة أو التجريديّة، خاصة من شعراء «قصيدة النثر»، حيث تقوم غيبة الإيقاع الخارجي بدور مهيمن على بقيّة مؤشّرات السلّم الشعري، فإنّ التحليل الأسلوبي التجريبي هو الذي يكشف عمليّاً عن مدى اتّساع هذه التنويعات لهم، أو ضرورة اقتراح مواقع جديدة تدخل في جملتها في هذا الإطار العام الذي ينبغي أن يتّسم بالمرونة وقابليّة التعديل، الأمر الذي يقتضي إعادة الجدولة عند كلّ مرحلة بطريقة ديناميكيّة، لا يتصلّب فيها «نموذج الواقع» حيال تحوّلاته الدّائبة، ولا يفتننا ما يبدو ظاهريّاً من تماسك المنظور عن خاصيّة التعدّد الجوهريّة في مادّة الشعر ورؤيته، مهما تذرّعنا بروح المنهج العلمي وحاولنا التشبّث بمنطقه الشكلي.

ـ ٢ ـ

اللمس بالشعر وشعرية الحس

يقول نزار قبّاني في ديوانه الأوّل «قالت لي السّمراء» الذي صدر منذ نصف قرن، وكان في الحادية والعشرين من عمره:

إذا قيل عنّي «أحَسَّ» كفاني
ولا أطلب «الشّاعر الجيّدا»

فيستدعي بهذه الصّيغة الماثلة في ذاكرة الشعر العربي «كفاني ولم أطلب» أبيات جدّه الأوّل ـ الملك الضليل ـ وهو يقول:

ولـو أنّمـا أسعـى لأدنـى معيشـة كفـاني ـ ولـم أطلـب ـ قليـل مـن المـال
ولكنّمـا أسعـى لمجـد مـؤثّـل وقـد يـدرك المجـد المـؤثّـل أمثـالـي

فنجدنا حيال صورتين متباينتين عن الذّات ونموذجها المثالي:

أوّلاهما: من الوجهة التّاريخيّة تجذّرت في أعماق المخيّلة الجماعيّة للشّاعر العربي، وتأسّس فيها وعيه بالفعل، وعلاقته بالكلمة. فالعيش الذي يقترن بشيء من الثروة يظلّ في الرتبة الأدنى مهما بلغ من الدعة والنعيم؛ إذ إنَّ ما يرقى به إلى مستوى النموذج الرفيع يتمثّل في تلك الكلمة السحريّة التي تلخّص تلقائياً ذروة القيم في منظومة الإنسان العربي الفاعل وهي «المجد». ومن اللاّفت أن تظفر هذه الكلمة بحياة وديمومة لا نظير لهما في المعجم العربي. حيث لم تنزل بها الأقدار ـ على تبدلّها ـ عن مكانتها السامية خلال العصور المتعاقبة. ولم تنل منها تحوّلات الدلالة بين شقّي القداسة المستجدّة بالإسلام والدنيويّة السّابقة عليه. فقد أثّلها وأصّلها الشاعر على جاهليّته، أحالها إلى حالة مثليّة مثلّثة الثاء، بادهة المثاليّة لا تقتصر عليه وحده، ولا يقف دونها همّه. جعلها غاية مسعاه المتحرّك، ومجلس طموحه المشروع. فهو لا ينالها بالنبل الموروث، ولا العراقة المدعاة. ولا يوفّرها له المال. بل الكدّ والسعي والإدراك. وإذا كان العيش الأدنى منخفض الرّتبة والمقام، فإنَّ الدرجة العليا ـ وهي المجد ـ لا مفرّ لها من أن تكون في السّماء. «فالمجد في الأعالي» حيث يسكن الشّعر والملك وما شاءت أحلام الإنسان في الخلود. أمّا الصورة الثانية ـ العصريّة ـ عن الذّات الشاعرة ونموذجها المثالي كما يعترف بها نزار قبّاني ـ في محاكاة متواضعة وصادقة، تجرح الوعي المتعالي بالزمن ـ فهي تكتفي صراحة بالحسّ، ولا تتطلّب

الشعر الجيّد الماجد. ترضى بنوع أدنى من حياة الفنّ ولا تسعى لذراه المؤثّلة العليا. تقف عند عتبة الإدراك في منطقة المعطيات الأولى وتقنع بملامستها. تعلن عن الاكتفاء والانكفاء، وتعدل عن الطلب والسعي والحركة في مدارج الشعر والفن.

وسواء كان هذا الاعتراف من قبيل قراءة القدرات الكامنة في صلب الإبداع، أو النبوءة المستشرفة لمستقبله فلم يكن من نزاوت الصبا أو طرائف الشباب، إذ إنَّ بوسعنا أن نضيف إليه التصريح الناضج الذي كتبه نزار قبّاني بوعي بعد عشرات السنين وهو يتأمّل قصّته في الشّعر ويحاول التنظير لرسالته قائلاً:

«إنَّ وظيفة الفنّ ـ منذ رجل المغارة حتّى عصر الإلكترون ـ هي الملامسة. فلكي يكون اللّون لوناً لابدّ أن يلامس العيون. ولكي يكون اللّحن لحناً لابدّ أن يلامس الأذن، ولكي يكشف الصّوت حجمه لابدّ أن يلامس سطحاً ما»[1] فيخلط بذلك بين السبيل والغاية، بين القنوات الماديّة والوظيفة الجماليّة، ويجعل الشعر حينئذ مجرّد «لمس بالكلمات» التي تتحوّل إلى أصابع، وتختار مناطق الجسد القابلة للدغدغة والاستثارة بكلّ ما يتميّز به اللّمس من مباشرة وحرارة وفعل. أي أنَّ السعي الذي تعالى عند امرئ القيس وتجرّد حتّى أضحى كلمة رفيعة تنتهي لديها جميع الأفعال قد أخذ مساراً عكسيّاً عندما تمثّل في قطب حسّ أوّلي، يجرّبه الطّفل الرضيع وهو لم يفتح عينيه بعد، عندما يمدّ أصابعه الدوديّة ليتلمّس ثدي أمّه قبل أن يلتقمه.

لكنّنا فيما يبدو قد استبقنا فروض القراءة النصّيّة لنتعجّل بالنتيجة، ومن الأجدر لنا أن نطرحها في شكل تساؤل أوّلي يرى منابتها المبكّرة. فإذا كان هذا النزوع الحسّي عند نزار حقيقة بادهة منذ الأربعينيّات فهل تفرّد بها حتى تعدّ من كشوفه ومنجزاته؟

وحتّى لا نمضي بعيداً عن دائرة الشعر المعاصر يكفي أن نستحضر الصرخة الرومانسيّة التي أطلقها أبو القاسم الشابي قبل ذلك بعقد واحد في قوله: «إنَّ الروح العربيّة ـ كما تعلن عن نفسها في الشعر القديم ـ حسّيّة لا تنظر إلى الأشياء كما تنظر إليها الرّوح الغربيّة في عمق وتؤدة وسكون.. فهي لا تنفذ إلى جوهر الأشياء وصميم الحقائق، وإنّما همّها أن تنصرف إلى الشّكل واللّون والقالب، أو ما هو إلى ظواهر الأشياء أدنى من دخائلها»[2].

هذه النزعة «الجوهرانيّة» في رؤية الشّعر كانت من أبرز تجلّيات ثورة التخييل الرومانسي التي أطلقها «جوته» في ألمانيا، ونظر لها «كولريدج» في إنجلترا قبل أن يردّدها العقّاد ـ بنفس الكلمات تقريباً ـ في نقده لتشبيهات شوقي، ويتغنّى بها الشابي تبعاً له. فهي

---

(١) نزار قبّاني: قصّتي مع الشعر. بيروت ١٩٨٦ صفحة ١٦٢/ ١٦٣.

(٢) أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب. تونس ١٩٨٣ ص ١١١/ ١٢١.

إذن من مظاهر التحديث في نظريّة الشعر العالمي قبل أن تكون نقداً عنصريّاً يدين أدباً قوميّاً ما. ونظلم الشعر العربي القديم إن طلبنا فيه أبعاداً ميتافيزيقيّة جوهرانيّة مغرقة في التخييل الرومانسي، لكنّها كانت الطريقة الوحيدة لكسر تكلّسه وخلخلة نمطيّته الإحيائيّة الخطابيّة. كان لابدّ من هذه «الفروض الوهميّة» المغذّية للتمرّد والقادرة على استشراف أفق التثوير عبر نقد الذّات وعيب الرّوح. بيد أنّ الحسيّة التي التمسها «نزار قبّاني» وحقّقها كما سنرى في شعره، كانت يقظة أخرى موازية ليقظة الوجدان الرومانسي ومتمّمة لها. كانت بعثاً للاعتراف الواقعي بالجسد الإنساني ودعوة للحدّ من محاولات تغييبه تتضمّن احترام مطالبه والاعتراف بمشروعيّتها. كانت ـ من هذا المنظور ـ استئنافاً يلتحم بتجربة امرئ القيس ذاته ويفجّر غزليّاته المكشوفة، بقدر ما هي تنمية عصريّة لمذهب عمر بن أبي ربيعة وسلالة الحسّيين من الشعراء العرب، لكنّها تنتمي في الدرجة الأولى لوعي القرن العشرين المستوعب لمعطيات التطوّر في تجربة الفنون وجماليّاتها. ولكي نضعها في سياقها الصحيح من ناحية الشعريّة الأسلوبيّة لابدّ أن نميّز بين مظهرين لها:

أوّلهما: وظيفي يرتبط بمدى قدرتها على التعبير عن روح العصر الجديد وتحديث الحساسيّة الجماليّة له، ومواجهة المحرّمات المتراكمة فيه. فهي بذلك تجربة ثوريّة إنسانيّة إلى حدّ كبير. تقاوم الحسّ الخلقي المزدوج بين السرّ والعلانية في عالمنا العربي، لتضفي عليه قدراً من التماسك والانسجام. وتعدّ استجابة متفاعلة لموجة المواجهة الواقعيّة للمتغيّرات الجديدة في الحياة والفنون. فهي تسهم بشكل نشط في بناء متخيّل جديد، مرتبط بمعطيات الحسّ وتجارب الشباب، وتوهّج خبرتهم المعلنة بمنطقة ساخنة أثارت السينما الوعي بها والانتباه لها. خاصّة في الأفلام الغربيّة التي أخذت تمثّل بؤرة اهتمام هؤلاء الشباب وهي تفتح أعينهم على فنون من الكشف المكبّر والتجسيد الكامل للحظات العشق وارتعاشات الشّفاه وإغفاءات العيون وتلامس الأيدي. وكما سنرى فقد انتقلت هذه التقنيّات التعبيريّة ذاتها إلى لغة الشّعر. على أنّ يقظة الجسد في دور السينما كانت المعادل المكمّل ليقظة الوجدان في الشعر الرومانسي السّابق. فمهما كانت الأناشيد الحلوة التي بعثها شاعر مثل علي محمود طه في غزليّاته وأغنيات ملاحيّة مفعمة بمذاق اللّذة الأبيقوريّة إلاّ أنّها كانت تتجمّل بالاستعارة، وتتوارى خلف قناع شفيف يهرب من التسمية، ويتلطّف في المداعبة، ويقيم مسرح مجونه على خشبة غربيّة وفي شوارع المدن الأوروبيّة كي لا ينتهك حرمة البيت الشرقيّ المصون ولا لغته التي ينبغي أن تتنزّه عن هذا «التدنيس».

لهذا عندما كتب أنور المعداوي في مجلّة الرّسالة الوقور مقاله الاحتفالي بديوان نزار قبّاني «طفولة نهد» عمد الزيّات إلى تحريف العنوان بخطأ مطبعي مقصود ليصبح «طفولة نهر» ليداري عورته، ويخصف عليه ورقة الشجرة وينفيه من جنّة الصدق، امتثالاً للحسّ الخلقي المزدوج والتقاليد الصحفية المهيبة. ولكن اللّهب الصغير الذي تمثّل في دال الديوان لم

يلبث أن أصبح حريقاً في كراريس التلاميذ وصار علامة على تمرّد هذا الجيل واختلافه عن آبائه. كان ذلك إيذاناً بعصر أدبي جديد لعبت فيه روايات إحسان عبد القدّوس في مصر نفس الدّور، والتقطت ـ على طريقتها ـ الحساسيّة ذاتها لتعبّر بها عن هذا الوعي الجديد في فنّ الرّواية الملتحم بالسينما والرّافد لها في الآن نفسه. فجماليّات اللّغة الشعريّة تقدّمت على هذا النّحو لتؤدّي الوظيفة التي تضافرت مع الفنون الأخرى بها. أمّا المظهر الثاني لهذه التجربة فهو تقني، وهو الذي نودّ أن نركّز عليه وننفذ منه إلى الجانب الوظيفي الأوّل. وهو يرتبط بمدى ما يتمثّل في أسلوبه من درجات السلّم الشعري التعبيري، من إيقاع وانحراف وكثافة وتشتّت. وإن لم نتناولها بهذا الترتيب النَّسَقِيِّ كي لا تصبح مجرّد برهنة نصّيّة تشهد لفرضيّة مسبقة. وسنجد أنَّ معالم هذا الأسلوب الحسّي هي التي تحدّد وظائفه الجماليّة والاجتماعيّة معاً عندما تصلح لقياس كفاءته الشعرية.

النعت والتخييل:

يقول البلاغيّون الجدد إنَّ إسناد النعوت التي تتمتّع بنسبة واضحة من «الانحراف» أو «عدم المناسبة» ـ قياساً على الاستخدام النحوي المألوف في العبارة النثريّة ـ يعدّ المدرج الأوّل للتخييل الشعري. إذ يتولّى تحرير العبارة من حتميّة علاقات المجاورة المكرورة مخترقاً تقنيّة التشبيه إلى نوع من التكنية المجسّدة، دون أن يبعد كثيراً عن الصّيغ المستأنسة في التعبير الشعري.

ولنتأمّل هذا المستوى التخييلي الأوّل في مجموعة النعوت المتحرّرة في مقطوعة نزار «كمّ الدانتيل» التي فتنت بعض نقّاده وكثيراً من قرّائه:

يــــا كمّهــــا الشــــرثــــار.. يــــا مشتــــلْ
رفّــــه عــــن الــــدنيــــا، ولا تبخــــلْ
ونقــــط الثلــــج علــــى جــــرحنــــا
يــــا رائــــع التطــــريــــز.. يــــا أهــــدلْ
يــــنــــا شفــــة تفتيحهــــا ممكــــن
ويــــا ســــؤالاً، بعــــد، لــــم يســــألْ
أقبلــــت يــــا ضيفــــي فــــي جــــوقــــة
مــــن السنبــــونــــو والشــــذا المــــرســــلْ
ينــــا كمّهــــا المنشــــال عــــن ثــــروة
اذهــــلْ.. فــــإنَّ الخيــــر أن تــــذهــــلْ

أليــــس لـــــي زاويــــة رطبــــة
بيــــن أحــــراج اللّــــوز والصنــــدلْ
يــــا كمّهــــا أنــــا الحــريــــق الــــذي
أصبــــح فــــي هنيهــــة جــــدولْ
مســــانــــد التفّــــاح مــــرفــــوعــــة
أمــــام عينــــي، كيــــف لا أقبــــلْ؟
والــــزنبــــق الأســــود مــــن شــــوقــــه
يقــــول: كــــلْ، فــــزهــــرنــــا يــــؤكــــلْ...

نلاحظ أوّلاً طرافة اختياره «كم الدانتيل» موضوعاً لندائه، فهو مثل «عين الكاميرا» يمارس المجاز المرسل في علاقاته الجزئيّة. فاللّقطة تقع على «الكمّ» بالتكبير، وتقصد «إبراز فتنة الأنثى» بما لم يعهده أحد من قبل. يتمّ تحريك التخييل عبر مجموعة من الصّفات المتوالية التي تشقّ بعدم تجانسها الوهليّ فجوة ظاهرة بين الصّفة والموصوف، تكسر ألفة الصيغ اللّغويّة المتجمدّة عند أشكال لا تستوعب أدوات الإنسان اليوميّة لتحتضن المسكوت عنه من عبق الحياة.

فإذا لم يكن بوسع أحد أن يؤرّخ في الواقع لاستخدام «الدانتيل» في صناعة أكمام وجيوب الثياب النسائيّة، خاصّة ثياب النّوم، فإنَّ بإمكاننا أن نعدّ نزار قبّاني أوّل من جعله من مفردات الشّعر وأناط به وظيفة تصويريّة ممتدّة في قطعة شعريّة كاملة، أوّل من جعله عنواناً لقصيدة؛ إذ إنَّ نقل الصّفة من الحياة إلى اللّغة يحتاج جسارة شعريّة، بما يجعلنا نعتدّ بالصيغة التي معنا باعتبارها إضافة فعليّة، وليست مجرّد إضافة نحويّة. وعندما يصف هذا «الكمّ» بأنّه «ثرثار» يترجم فائض النّسيج إلى شكل حسن آخر هو فائض الكلام المتمثّل في الثرثرة، ثمّ لا يلبث في النّعت التالي أن يمتدّ في حقل موجز، حقل يضمّ من النباتات ما يفرش ببلاغته حقولاً وبساتين عديدة. هنا لا يلعب اللّون في صفة «مشتل» دوراً أساسيّاً بقدر ما ينبئ عن خاصّيّة التكثيف واليناعة في النبات والبنات. ولمّا كان وصف الفائض في الكلام تجسيداً لزوائد القماش كان كلاهما مظهراً للرفاهية المترفة التي تفيض على الدنيا بأكملها مثلما تفيض صاحبتها فتنة وأنوثة.

وتمضي بنية النعت في هذه المقطوعة في نموذج متكرّر يراوح أحياناً بين شطر أوّل مدهش لافت يلطّفه الشطر الثاني إذ يردّه إلى منطقة المألوف في معرفة الموصوف، مثلما نرد كتابته إلى شكلها المعهود عندما نعيده مثلاً إلى النمط التالي:

ونقــط الثّلــج علــى جــرحنــا   يــا رائــع التطــريــز يــا أهــدلْ
يــا شفــة تفتيحهــا ممكــن   ويــا ســؤالاً بعــد لــم يســألْ

فالثّلج الذي يستحيل إلى شفة تتفتّح هو إمعان في استبدال المحسوسات بما يتراءى

خلفها من معنويّات، لكنّه لا يمضي بعيداً في إغرابه الناشب، إذ سرعان ما يرتدّ إلى صيغ الدهشة المعتادة، ويستخدم النّداء الكفيل بتحضير المنعوت وتحديد مجاله، ومقاربته من مختلف الزوايا. فهو يسمع في جوقة طيوره الصيفيّة، ويشمّ بشذاه المرسل. وهو مطالب بأن يذهل عمّا وراءه، عن تلك الزّاوية الرّطبة التي يريد الشّاعر أن يختبئ فيها بين «حراج اللّوز والصّندل» فينحرف بذلك عن جماليّات الحسّ العربي، ليسكن مناطق شبقيّة لم تدخل لغة الشعر من قبل، حتّى يستحيل في غلمته إلى مستوى من يأكل الزنابق:

والـزنبـق الأسـود مـن شـوقـه يقـول كـلْ.. فـزهـرنـا يـؤكـلْ

فيتّخذ بذلك موقفاً مضاداً للتذوّق الجمالي في لغة الغزل العربي، حيث يقف الشّاعر في منطقة الحواس البعيدة، عند حدود النظر مثلاً:

إنّـي امـرؤ مـولـع بـالحـسّ أتبعـه لا حـظّ لـي فيـه إلاّ لـذّة النظـرِ

وقد يجمع الشمّ إلى النظر إن أسرف على نفسه، لكنّه دائماً ينفي إمكانيّة تحويل الرّياض إلى مراعي للسوائم، كما يقول بشكل رائق الشّاعر الأندلسي أحمد بن فرج:

وبـت بهـا مبيـت الطّفـل يَظْمـا فيمنعـه الفطـام عـن الـرضـاعِ
كـذاك الـرّوض ليـس بـه لمثلـي سـوى نظـر وشـمّ مـن متـاعِ
ولسـت مـن السـوائـم مهمـلات فـأتّخـذ الـرّيـاض مـن المـراعـي

فتغيير الأوصاف وتكسير النعوت ليس مجرّد ترف تعبيري، ولا نزق لغوي، لكنّه مؤشّر دقيق لتغيّر الحساسيّة والذّوق في العصر الحديث، والانتقال من مرحلة الانفصام بين الفعل الحسّي والقول المثالي، إلى درجة من الوعي يتمّ فيها تطويع الكلمة الشعريّة لتحمل مجمل ذبذبات الحياة الجديدة فتكتسب جماليّات الجسد نبلاً مشروعاً وتلتئم معطيات الحسّ في وحدة مكتملة.

ويبدو أنّ استخدام كلمة «جماليّات» هنا يحتاج لشيء من التأمّل. فعلماء الجمال، خاصّة في الفنون التشكيليّة، يطلقون مصطلح «التلقيم الحسّي» على المرحلة الأولى من إدراك الأعمال الفنيّة[1]. وهي المرحلة التي يتمّ فيها تلقّي المعطيات الحسيّة البصريّة غالباً قبل أن تتدخّل الخبرات المكتسبة ونسبة الحساسية والذكاء في تكوينها بشكل إدراكي كلّي. وهي مرحلة أوّليّة في الاحتكاك المباشر لا تكفي عندهم لتوليد المعنى. ومع أنّ الإنسان يحتاج لتدريب حواسه وتثقيفها حتّى تنتظم المدركات في إطار كلّي شامل إلاّ أنّ تلقيم الحواس يتمّ في ظروف متشابهة محدثاً استجابات مختلفة تتوقّف على تراكم الخبرات بالمعطيات الحسيّة الخارجيّة. فإذا تمّ ذلك عن طريق اللّغة فحسب ـ كما هو الحال في

(١) انظر: ناثان نوبلر: حوار الرؤية. ترجمة فخري خليل بيروت ١٩٩٢ صفحة ٢٥.

الشعر ـ واللّغة أكثر المؤسّسات الاجتماعيّة عرفيّة ونمطيّة، ضاقت مسافة الخلف في الاستجابات لشدّة تشابه خبرتنا المباشرة بلغة الحواس وطرق التعبير عنها. ومعنى هذا أنّنا قد نختلف على معنى مشهد بصري نراه معاً في اللّحظة ذاتها لاختلاف أطرنا المعرفيّة، لكنّنا لن نختلف على معنى عبارة عاديّة تشير إلى المألوف من هذا المشهد البصري. من هنا فإنّ التلقيم الحسّي عن طريق اللّغة المباشرة أحادي الدلالة إلى درجة بعيدة. فإذا اتّصل التعبير عنه بهذا النّوع من التجارب الغريزيّة التي يمرّ بها الإنسان منذ بلوغه المراهقة فإنّ مستوى حسّيّته يتضاعف؛ إذ يقوم المكبوت والممنوع، لا بتحجيم أهمّيّة المعبّر عنه، وإنّما بتضخيمه والإسراف في الاهتمام به. فإذا قاربته اللّغة دون حيل ترميزيّة أو إشاريّة، بل هجمت على مثيراته المادّيّة المكشوفة كانت أشدّ فاعليّة في «التهييج» من المسند الحسّي ذاته، وعندئذ تضعف الصبغة الجماليّة له، لافتقادها مسافة التأمّل اللاّزمة لانبثاق الوعي الجمالي بالمعطيات الحسّيّة، ويظلّ هذا التلقيم مجرّد مثير للمخيّلة الدنيا. وعلى هذا فإنّ درجة النحويّة أو الانحراف في النعوت التي لا تبلغ مستوى الرّمز اللّغوي، وإن شارفت منطقة الاستعارة في بعض التراكيب، هي التي تسمح بنسبة محدودة من الوعي الجمالي بالموصوف. ولا يقتصر هذا الانحراف بطبيعة الحال على علاقة الصّفة بالموصوف، بل يشمل المنظور كلّه ونوع التعبير المستخدم في أدائه على وجه الخصوص. فإذا كانت انحرافات مصوبة، كما رأينا في النموذج المشار إليه وكما سنورد فيما بعد، فإنّ زيادة معدّلاتها لا تؤدّي إلى انخفاض ملموس في درجة النحويّة الشعريّة، وبخاصّة إذا اقترنت ببقيّة المؤشّرات الأسلوبيّة من ارتفاع حادّ في الإيقاع الخارجي، وتماسك شديد في البنية التخييليّة، بما يفضي إلى أحاديّة المنظور والدلالة، وينتهي إلى انتظام القصيدة في مقطع واحد متّسق.

ولعلّ إفادة نزار قبّاني من السينما في أسلوبه ومنظوره لم تقتصر على تمثّل تجربتها العصريّة في إيقاظ الحساسية بالجسد كما أشرنا من قبل، بل هو مدين لها بشيء من لغته وصيغه وتقنيّاته الفنيّة أيضاً. ففي عام ١٩٥٣ مثلاً عرض فيلم سينمائي فرنسي على الشاشات الفضيّة العربيّة بعنوان «خبز وحبّ وفانتازيا» فكان مصدر إلهام للشّاعر فيما يبدو في قصيدته المدويّة «خبز وحشيش وقمر» التي كانت صدمة مدهشة للقارئ العربي، لا في موضوعها أو تجربتها المألوفة له، وإنّما في صيغة عنوانها الجديدة على لغة الشعر. ولولا تشاكل الفنون وتعاصر التجارب لما استطاع الفنّ السّابع أن يجدّد شباب الفنّ العربي الأوّل ويلقّنه بعض كلماته. كما لقّنه الولع باتّخاذ اللّقطات الكنائيّة المكبّرة المقرّبة التي تتركّز فيها عين الكاميرا على تفصيل صغير لتكتشف فيه عوامل لم تُرَ وحدها من قبل. وهذا يخالف قانون الرؤية الكلّيّة ويعدّل نسب المرئيّات، الأمر الذي يقود إلى أنماط متوالية من الانحرافات اللّغويّة والتصويريّة. ولنتذكّر نموذجاً آخر لذلك من شعر نزار في مقطوعته «مشبوهة الشفتين» التي نجتزئ منها هذه الأبيات:

مشبـــــوهـــــة الشفتيـــــن، لا تتنشكـــــي
لـــــن يستـــريـــح المـــوعـــد المكبـــوتُ
وغـــريـــزة الكبـــريـــت فـــي طغيـــانهـــا
مـــاذا؟ أيكظـــم مـــا بـــه الكبـــريـــتُ؟
شفتـــان معصيتـــان أصفـــح عنهمـــا
مـــادام يـــرشـــح منهمـــا اليـــاقـــوتُ

الفلقـــة العليـــا دعـــاء ســـافـــر
والـــدفء فـــي السفلـــى فـــأيـــن أمـــوتُ؟

فالعرف الشعري الذي استقرّ في لغة الغزليين يتمثّل في تمجيد البراءة والتغنّي بالطّهر والبكارة وتمثّلهما دائماً مصدر النشوة والهيام. عندئذ يعمد الشّاعر الحسّي المعاصر إلى النموذج المضادّ وهو «التجربة» ليجعلها مناط الإثارة والتحدّي. فجملة ـ أو شبه جملة ـ نعتيّة، «مشبوهة الشفتين» لا تكتفي بتركيز الكاميرا على هذا الجزء الذي طالما اندرج بأسماء عديدة في سياق القصائد الغزليّة، ليحظى بصفات لونيّة شهيّة في معظم الحالات، لكنّه ينفرد هنا بمقطوعة شعريّة كاملة، يتقدّم محفوفاً بما يثيره من شبهات وذنوب لا تجتهد القطعة في نفيها أو نعتيّتها كما هو المألوف لدى المثاليين من الشعراء. بل تفجّر ما في هذه التهم من طاقات شهويّة، حيث تتوالى الصّفات: شفتان للتدمير، شفّتان مقبرتان، شفة كآبار النبيذ، بما يجعل سؤال الموت شبقاً هو التصعيد الملائم لهذا التوالي النعتي. وعندئذ يحلّ نموذج التجربة بكلّ عنفوانه وحسيّته محلّ نموذج البراءة المتخيّلة الغالب في الخطاب الشعري المقابل. فيصبح تصويباً لمثاليّة تنكرها الحياة، وتقريباً لتجارب الفنّ من معطيات الوجود. وإذا كانت مفردات موسومة مثل «الأطفال واللّؤلؤ والربيع» هي مرتكزات المخيّلة الشعريّة السائدة للتغنّي بالبراءة والحبّ، فإنّها ذاتها هي التي تنصبّ عليها سخرية الشّاعر المولع بالتموقع في الجانب الآخر عند تخوم التجربة والخطيئة.

غير أنَّ الذي يعنينا في هذه الظاهرة إنّما هو جانبها التعبيري، فهذا المنحى في الوصف ونوع التخييل المباشر الذي يثيره، قد يعدّ للوهلة الأولى خروجاً على تقاليد الغزل العربي الذي جعله في أقصى الحالات جزءاً من كلّ ووحدة مقصورة على مساحة صغيرة من النصّ الشعري، فجاء نزار بمخيّلته الحسّيّة ليجعل المرأة كلّها نهداً أو شفة، وليجعل اللّغة الشعريّة وصفيّة تعتمد على عنصر التشبيه في تشكيل الصورة، دون أن تدخل في نطاق الاستعارات الذّاهلة أو الرّمز الغارق في غيبوبته، ودون أن تنتهي كما هو حال التخييل الشعري إلى صناعة الأسطورة الخاصّة بها. أي أنّه في حقيقة الأمر ردّ المتعدّد في الشّعر السّابق عليه إلى الوحدة وصوّب الانحرافات المثاليّة بتغليب حسّ الواقع المباشر. وهذا يجعل قصيدة نزار في

نموذجها الغالب تطفح بالإيقاع الخارجي وتضجّ من أحاديّة الدلالة وتعقد قراناً حسّيّاً بأذن المستمع أو عين القارئ لتستفزّه ـ مادام قابلاً لهذا الاستفزاز ـ وتدعوه لممارسة خبرة أوّليّة، تضيق عندها المسافة بين الدّال والمدلول بقدر ما تتضاءل لديها فجوة الوعي التي تولد الشعور بالجمال.

معجم الجسد:

تثير دراسة المعجم الشعري إشكالات نقديّة عديدة قلّما يتوقّف عندها الباحثون، خاصّة من اللّغويين. لأنّ لذّة استخلاص النتائج السريعة من الأرقام الإحصائيّة تغريهم بالتغاضي عن الأسئلة المقلقة وتجاهل أبعادها. ويكفي أن نشير في هذا الصدد لأمرين مهمّين:

أوّلهما: أنّ البنية اللّغويّة في الشعر لا تتحدّد بالكلمات، بل بالصّيغ. وعندما يتمّ تفكيكها إلى وحدات دنيا، بحثاً عن أعدادها وحقولها وتبادلاتها، تكون قد فقدت مواقعها في منظومة التركيب الشعري، وهي التي تمنحها أبرز فعاليّتها الوظيفيّة موسيقيّاً ودلاليّاً. فإحصاء قوالب الطوب المتخلّف عن هدم المعبد لا يعطينا سوى فكرة ضئيلة عمّا أقيم فيه من شعائر وصلوات.

وثانيهما: أنّ هذه المواقع المفقودة ذاتها هي التي يترتّب عليها حساب الكلمات، وهل توضع في جانب الدوالّ أو المدلولات. فالزهرة مثلاً عندما تشير إلى النبات تكون دالاًّ مطابقاً لمدلوله، لكنّها عندما تشير إلى الفتاة المتفتّحة تقع فحسب في جانب الدالّ، ويكون المدلول الغائب من العبارة والمفهوم منها موازياً في حضوره المعنوي للشقّ الأوّل، وإن لم يدخل في العدّ الإحصائي. فإذا تعدّدت الدوالّ وأشارت إلى مدلول واحد، أو تزاحمت المدلولات في دالّ واحد، ارتبكت الأرقام وفقدت معناها المباشر.

وشبكة العلاقات المجازيّة والرمزيّة المعقّدة في الشعر تتركّز وظائفها الجماليّة في تعقيد نسيجها الدلالي المتميّز. الأمر الذي يجعل الإحصاء المعجمي مهما تقدّمت سبله، واستخدمت فيه تكنولوجيا الحواسب الآليّة، لا يعدو أن يكون مجرّد مؤشّر مساعد في تحليل بعض طبقات لغة الشعر، دون أن يحجب لنا ضرورة الاستمرار في العمل اليدوي الممتع في تحديد علاقات الدوالّ بالمدلولات بمستوياتها المختلفة ونقد النتائج التي يسفر عنها التحليل.

وإذا كانت الدراسات الأسلوبيّة تعطي انطباعاً قويّاً في كثير من مراحلها، إذ إنّها تحاول توصيف التضاريس اللّغويّة البارزة للعيان في النّصوص، فإنّ ما يبرّر الجهد الذي يبذل فيها ابتغاء وجه العلم أنّها كثيراً ما تتذرّع بنسبة عالية ممّا هو معلوم لتصل إلى إضاءة

مساحة ضيّقة من المجهول المعرفي، كما أنّها تطمح إلى أن تفرغ من مهمّة الوصف لتمارس قدراً ولو يسيراً من التفسير، وتحاول بجدّيّة أن تراكم قدراً من المعرفة دون الاستهانة بأيّة خطوات سابقة. فإذا عدنا إلى معجم نزار قبّاني لتقديم قراءة نقديّة له، وجدناه يعرف نفسه بطريقة، ويعرفه نقّاده بطريقة أخرى. فهو يقول عن نفسه: «إنَّ أبجديّتي الدمشقيّة ظلّت متمسّكة بأصابعي وحنجرتي وثيابي. . وظللت ذلك الطّفل الذي يحمل في حقائبه كلّ ما في أحواض دمشق من نعناع وفلّ وورد بلدي. . سوق البزوريّة ـ وهو سوق البهارات والتوابل ومملكة العطّارين ـ كان أكثر أسواق دمشق تأثيراً في أنفي وفي نفسي. . ولاتزال تعبق في ثيابي منه حتّى اليوم روائح الفلفل والقرفة والورد والعصفر والمسك والزعفران وألوف النباتات والأعشاب الطبّيّة التي أتذكّر ألوانها ولا أتذكّر أسماءها»[1].

لكن يبدو أنَّ هذا المعجم النباتي ـ سواء كان طازجاً أم مجفّفاً ـ لا يمثّل نسبة عالية من عدد المفردات الأكثر شيوعاً ودوراناً في شعره حسب نقّاده. والأهمّ من ذلك ما يكادون يجمعون عليه من محدوديّة هذا المعجم؛ إذ يدور في جملته حول مائتيْ كلمة فحسب، الأمر الذي يمكن أن يجعل شعر نزار يمثّل أدنى نسب في تنوّع المفردات وأعلاها في درجة التكرار. فإذا أضفنا إلى ذلك قراءة توزيعيّة تقوم بتصنيف الحقول الدلاليّة لهذه المفردات والإشارة إلى تداخلاتها أدركنا خواص هذا المعجم اللاّفتة. فالحقول الدلاليّة التي تنتظم هذا المعجم تنقسم طبقاً لمنظورنا الأسلوبي في البحث إلى أربعة مجالات هي:

١ ـ كلمات تتّصل بجسد المرأة وأعضائها وملابسها والأدوات التي تتزيّن بها مثل الخصر والنهد والشعر والثّغر والفم والحلمة والصّدر والأهداب أو الفستان والجورب والعطر والشال والحرير، وتصل في جملتها إلى حوالي ٧٠ كلمة أي بنسبة ٣٥٪.

٢ ـ كلمات تتعلّق بالعالم الحسّي الطبيعي وتشير إلى أشيائه مثل الجواهر واللّؤلؤ والذهب والفضّة والمرمر والرخام، والياسمين والكرز والبرعم والشتاء والصيف واللّوز والقطن والنجوم وغيرها وتبلغ حوالي ٨٠ كلمة من مجموع مفردات المعجم المدروس أي بنسبة ٤٠٪.

٣ ـ كلمات تشير إلى أفعال حسّيّة مثل الشهوة والنزف والنظرة والبسمة واللّثم والشمّ والبكاء والموعد والسّؤال والغزل والاحتراق والمعصية وغيرها ممّا يصل إلى حوالي ٤٠ كلمة أي بنسبة ٢٠٪.

٤ ـ كلمات غير حسيّة تتميّز بقدر محدود من التجريديّة وإن كانت معرّفة تماماً مثل الحزن والحنين والخيال والشوق والعذاب والكراهية والحبّ والوقار والله والشيطان، وهي عشر كلمات بنسبة ٥٪.

---

(١) نزار قبّاني: قصّتي مع الشعر. بيروت ١٩٨٦ صفحات ٣٢/ ٣٦/ ٤١.

فإذا لاحظنا أنّ القسط الأوفر من مفردات العالم المحسوس من النّوع الثاني تأتي غالباً محمولات وأوصافاً لجسد المرأة وأعضائها وأشيائها وكيفية الاتصال بها أدركنا أنّ مجال المرأة يكاد يستقطب ما نسبته ٧٥٪ من هذا المعجم وأنّ ٩٥٪ منه يدور في النطاق الحسّي المباشر، الأمر الذي يجعل من لغة نزار الشعريّة لغة الجسد في المقام الأوّل. وداخل هذا الإطار ذاته أجرى بعض النقّاد[1] إحصاء لمعدّلات تكرار ذكر أعضاء المرأة في دواوين نزار فوجد لديه الأرقام الدالّة التالية:

ـ مجموع عدد مرّات ذكر النهد	١٩٠	مرّة
ـ مجموع عدد مرّات ذكر الشفة أو الثّغر	٣٢	مرّة
ـ مجموع عدد مرّات ذكر الجسد	١٩	مرّة
ـ مجموع عدد مرّات ذكر الشّعر	١٣	مرّة
ـ مجموع عدد مرّات ذكر العيون	٢٦	مرّة

ولاحظ أنّها تتوزّع إلى نوعين: أحدهما شهوي بحت وهي الأجزاء الثلاثة الأولى ومجموع عدد مرّات ذكرها ٢٤١ مرّة، والثاني أقلّ شهويّة وهي الشّعر والعيون ومجموع مرّات ذكرها ٣٩ مرّة، أي بزيادة للأولى على الثانية بمعدّل ٦١٧٪.

وعلى الرّغم ممّا يعتور هذه الملاحظات من نواقص تقنيّة من الوجهة الأسلوبيّة، إذ لا تقوم بجدولة هذه المفردات طبقاً لارتفاع معدّلات تكرارها فيما بينها، وتنصبّ على الدوالّ المباشرة دون تحديد لمدلولاتها غالباً، وتسقط من حسابها مكوّنات التصوير وعمليّات التشكيل في التخييل الشعري، وتكتفي بذكر أرقام الإشارات دون تحديد نسبتها للإشارات النّوعيّة الأخرى المتداخل معها، بالرّغم من هذه النواقص الأسلوبيّة تظلّ دلالة هذه الإحصاءات صحيحة على طبيعة المادّة اللّغويّة التي يتكوّن منها نسيج شعر نزار قبّاني.

ومادمنا بصدد نقد بعض الإجراءات التجريبيّة التي أجريت على شعره فإنّ علينا أن نشير أيضاً إلى جدول الاستجابات المقارن الذي وضعه بعض دارسيه[1] وخلص منه إلى أنّ شعريّة نزار قبّاني تعود في ذيوعها إلى ما يسمّى «قانون الاستجابة البدائي» الذي يجعل الموقف الجمالي مرتكزاً على المنبّهات الحسّيّة الحادّة، مثل منبّهات البصر والشمّ واللّمس والذاكرة، بحيث يحكم الآثار الثانويّة لغريزة الجنس في عمق التجاوب أو سطحيّته، ويلغي من الاستجابة ما لا يتحدّد في قنوات الحسّ، وما لا يجد له جهازاً عضويّاً يتوتّر لأجله في الجسد. وقد أجرى الباحث اختباراً مبسّطاً في تجربة أوّليّة على عيّنة متنوّعة من القرّاء المختلفين في جنسهم وأعمارهم ومستواهم الثقافي، فوجد أنّ نزار يرفضه المسنّون

---

(١) انظر: شاكر النابلسي: الضّوء واللّعبة، استكناه نقدي لنزار قبّاني، بيروت ١٩٨٦ صفحة ٤٣٠/ ٤٣٤.

(١) انظر: منير العكش: أسئلة الشعر. بيروت ١٩٧٩ صفحة ٢١/ ٢٢.

واللّغويّون والمتديّنون والشعراء، ويعجب به الطلبة والمراهقات والنّساء. أي أنّ جمهوره في جملته يتألّف من نماذج «بادئة الثّقافة أو متخلّفة عنها». وأكّد هذا الاختبار أيضاً أنّ جمهور السيّاب على العكس من ذلك؛ إذ يرفضه الطلبة والمراهقات والنّساء والمتديّنون، ويعجب به الشعراء والمسنّون واللّغويّون؛ أي أنّه يتزايد على قدر ارتفاع الخبرة والثقافة. والجدول مصمّم بطريقة متدرّجة لقياس نسبة القراءة لدى كلّ عيّنة قلّة وكثرة، بما يسمح للتحليل أن يربط بين الفئات النّوعيّة والاستجابة المعطاة. ولو زادت رقعة العيّنات واتّسعت مساحة التصنيف لتشكل بقيّة المتغيّرات الزمنيّة والأيديولوجيّة، وأشكال التحوّل من مرحلة إلى أخرى لدى نفس النماذج ونوعيّة الاستجابة، وربط ذلك بمدى إلف الشعر بالنّسبة لبقيّة أجناس الأدب والفنّ، لأمكن لهذا الاستبصار السوسيولوجي الطريف لقراءة الشّعر أن يكشف لنا عن معاملات ارتباط الوعي الفنّي بظواهر الشعر وأساليبه مع تطوّر حركة المجتمع العربي الحديث.

وتبقى الظاهرة اللاّفتة التي تحتاج لتفسير في هذه النتائج هي طبيعة العلاقة بين الوعي بالجسد عبر اللّغة والمكوّنات الثقافيّة لبروز الفرديّة في العصر الحديث. فالجسد ـ كما يقول علماء الأنثروبولوجيا[1] ـ له دور خاص في المجتمعات التقليديّة ذات التركيب الجمعي المتجانس، الذي لا يمكن تمييز ما هو فردي فيه، بحيث لا يشكّل موضوعاً قابلاً للانفصال. فالإنسان في هذه المجتمعات يمتزج بالكون وبالطبيعة والجماعة، وتصوّرات الجسد في هذه المجتمعات هي في الواقع تصوّرات للإنسان، للشخص. إنّ صورة الجسد تبدو حينئذ صورة ذاتها التي تغذّيها المواد الأوّليّة التي تتألّف منها الطبيعة في شكل من عدم التمييز.. بحيث يصبح من غير الممكن التفكير بالجسد ـ كعنصر عازل للإنسان يعير له وجهه ـ إلاّ في البنى الاجتماعيّة ذات النّمط الفردي التي يكون فيها البشر منفصلين بعضهم عن بعض ومستقلّين نسبيّاً في مبادراتهم وقيمهم. فالجسد يعمل على طريقة منارة حدوديّة ليعيّن تخوم حضور الشخص تجاه الآخرين، إنّه عامل تفرّد يشير لانقطاع التضامن مع الكون واستقلال الإنسان.

من هنا يبدو لنا أنّ أبرز مظاهر حداثة شعر نزار من الوجهة الاجتماعيّة يرتبط بتخليق وتنمية هذا الوعي الفردي الحادّ بالجسد، والانتقال به من مقام المكبوت المسكوت عنه، مصدر العار والخجل، إلى موضوع مستقطب للتجربة الشعريّة. ويبدو أنّ قابليّة المجتمع الشّامي في جملته لهذا التحوّل في النظر إلى مفهوم الجسد ووظيفته قد أتاحت للشّاعر تبئير هذا الموضوع واتّخاذه منطلقاً لعمليّة بناء تصوّر جديد للإنسان مشاكل لما حدث في المجتمعات الغربيّة. وقد ساعدته على ذلك خبرته المطوّلة في معايشة هذه المجتمعات بشكل حميم. وإن كان ينبغي لنا أن نتذكّر أنّه قد شرع في ذلك قبل احتكاكه بها، الأمر الذي

---

(١) انظر: دافيد لوبروتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة. ترجمة محمّد عرب صاصيلا. بيروت ١٩٩٣ صفحة ٢٠/ ٢١.

يشفّ عن استعداده الثقافي والوجودي للقيام بهذا الدور، ويكشف عن مدى تقارب حركة المجتمع الشّامي مع الأوروبي في هذا السياق.

وتظلّ ملاحظة النماذج بين لغة الشعر ولغة الجسد عند نزار قبّاني ملمحاً أسلوبيّاً مميّزاً له في خارطة الشّعر المعاصر، وهذا يسمح لنا بأن نصف شعريّته الحسّيّة باتّكائها المسرف على «المخيال الجسدي»، الأمر الذي يكاد يفضي إلى التطابق لديه بين حدود الفرد وحدود الجسد، ويؤدّي ـ في ظلّ التصوّرات العرفيّة الشائعة في الثّقافة العربيّة ـ إلى الوقوع في نوع من الاستلاب والتشيّؤ وإغفال بقيّة المظاهر الإنسانيّة للشخصيّة لقاء هذا التركيز على جانب واحد، بما يجعل مفهوم التحرّر عنده منقوصاً غير مندرج في منظومة كلّيّة شاملة.

وربّما كان ذلك ناجماً في الدرجة الأولى عمّا يمكن أن نطلق عليه ظاهرة «تثبيت المجال» في الفضاء الشعري. فإذا كان كلّ الشعراء ـ والفنّانين عموماً ـ يستخدمون المعطيات البصريّة والحسّيّة، فإنّ ما يميّز أصحاب الأساليب التي نصفها بالحسّيّة هو أنّهم يعمدون إلى تثبيت مجال إدراكهم للظواهر بقصره على تلك الجوانب الملموسة. فالتغنّي بالنهود والشفاة ومفاتن الجسد مقترن عادة بفترة المراهقة التي لا تلبث أن تفسح المجال لأنواع أخرى من الحبّ والعمل والطموح والإحباط والألم دون أن تقف عند هذه الدائرة الصغيرة وسط عالم حيوي متحرّك متنوّع. أمّا أن تظلّ لوثة «الشبق والغلمة» هي التي يتركّز عليها إنتاج الشاعر في مراحل عمره كلّها فإنّ هذا هو التثبيت الذي يدمغه بطابع حسّي بارز. ويجعل إنتاجه المكرور لهذا النّموذج وحده يتّسم بالآليّة المضادّة لحرّيّة الإبداع الشعري وتنوّع معطياته، إذ لا يتّسع حينئذ لأزمة روحيّة أو وجوديّة عاتية.

وهناك عدد من عوامل التثبيت هو الذي يؤدّي إلى شدّة تجسيد الأسلوب الحسّي، ويترتّب عليه لون من التمايز الواضح بين الأنماط الشعريّة المختلفة داخل هذا الأطار ذاته، نبرز منها ما يلي:

أولاً: مدى ما ينفتح عليه التعبير من مجالات يتمّ اختيارها ضمن الحقول المفترضة للتجربة، فإذا كنّا نتصوّر هذه التجارب كمشاهد عامّة تزخر بها الحياة فإنّ اختيار «الكادر» التصويري، بتركيز البؤرة التعبيريّة على مساحة خاصّة من هذه التجربة هو الذي يحدّد نوعيّتها، وعندئذ يلعب «المكان» دوراً هامّاً في درجة الصبغة الحسّيّة. فإذا كانت اللّقطة بعيدة أدخلت في «الكادر» عناصر متنوّعة تخفّف من درجة التكثيف الحسّي، على أساس أنّ التعدّد يؤدّي إلى التشتّت. وهذا ما نعثر عليه مثلاً عند بعض الشعراء الحسيين الذين تتّسع مجالات تجاربهم لاحتضان بعض العناصر الرومانسيّة الغنائيّة مثل غازي القصيبي وفاروق جويدة، الأمر الذي يجعل درجة حسّيّتهم محدودة، بالرّغم من توفّر متونهم الشعريّة على السمات المميّزة للتعبيريّة الحسّيّة.

ثانياً: العنصر الزمني في عمليّات التجسد الحسّي، ويرتبط أساساً بنوع الإيقاع المعتاد في نظام حركة الحواس الطبيعية وتراتبها، فكلّما تباطأت حركة التصوير، بالتوقّف الواضح أمام معطيات حاسّة واحدة فحسب، أو الإخلال الظاهر بنسبة تراتب هذه الحواس، أضفى ذلك على الأسلوب صبغة حسّيّة بارزة. فإذا كانت التجارب الحيويّة المألوفة في الحياة والفنّ تضع الصّور البصريّة كما هو مشهور في علوم الجمال في مقدّمة الحواس من حيث معدّلات تكرارها، وتأتي بعدها بمدى كبير بقيّة الحواس، حتّى لدى الشعراء المعاقين في أبصارهم، فإنَّ الشعر الحسّي يعمد إلى خلخلة هذه النّسبة بوضوح؛ إذ يرتفع بمعطيات اللّمس والشمّ لتنافس الصور البصريّة.

وعلى أيّة حال فإنَّ بوسعنا من خلال هذه القراءة أن نعتبر الطابع الحسّي في التعبير الشعري كما يتجلّى عند نزار قبّاني محصلة لعدد وفير من العوامل مقيسة بطريقة كميّة ونوعيّة؛ أي باعتبار معدّلات ورودها المرتفعة من جانب، ومخالفتها للنسب المألوفة في الترتيب والتراكب من جانب آخر، بما ينجم عنه أثرها الوظيفي في دمغ التعبير لديه بطابع حسّي لا يخطئ المتلقّي في إدراكه، مهما كانت درجة خبرته بالشعر وفهمه لآليّاته.

ولنأخذ أيّ قصيدة لنزار نموذجاً لهذا التضافر والانصباب في تثبيت البؤرة الحسيّة، وتعديل النسب بين معطياتها، فهو يقول مثلاً في مقطوعة بعنوان «كريستيان ديور» المنتج للملابس والعطور:

شذاي الفرنسي.. هل أثملك
حبيبي،
فإنّي تطيّبت لك..
لأصغر.. أصغر نقطة عطر..
ذراع تُمَدُّ..
لتستقبلك..
تناديك في الرّكن.. قارورة
ويسألني الطّيب..
أن أسألك...
لدي مفاجأة..
فالتفت لي..
ومرّر على عنقي أنملك
وقل لي بأنّك..
لا.. لا تقل لي
وأَبحِرْ بشَعري الذي ظلّلك.. إلخ

فنلاحظ على التوّ قوّة تفعيل وتوظيف المعطيات الحسّيّة بأكملها، مع التركيز على «الشمّ» كبؤرة تجميع مكثّف. فمن الوجهة الموسيقيّة نجد القطعة مفعمة بالإيقاع الخارجي المنظور، فهي تمضي على النّمط العروضي التقليدي بوزنه وقافيّته الصاخبة وتصريعاته وتوزيعاته الداخليّة المسرفة في صوتيّتها، لكنّها تلعب بصريّاً فحسب ـ بطريقة الكتابة ـ لعبة توزيع التفاعيل على السّطور لتوائم بين المكتوب والمنطوق في تطابق حسّي واضح. فتغيير نمط الكتابة يوظّف أساساً لصالح القراءة الخطابيّة، لا لمجرّد وهم الحداثة كما قد يتراءى مسبقاً. بَيْدَ أنَّ المهمّ هنا في إجراءات التجسيد هو ردّ التنوّع الحسّي إلى بؤرة التوحّد والانصباب، فالمرأة لا تتحدّث بكامل وجودها، بل تركّز تدريجيّاً على تشغيل طاقة جذبها عبر نافذة محوريّة هي الأنف، فالشذا في البداية يضاف إليها، لكن نقطة العطر لاتلبث ـ مهما دقّت ـ أن تتحوّل ذراعاً ممتدّاً ليستقبله ويلامسه. لا غرو حينئذ أن تتحوّل القارورة إلى امرأة تناديه وتناجيه، فهذا تتمّة الاختزال الذي أجرته المرأة على ذاتها، إذ تحوّلت إلى كائن مشموم فحسب، فتماهت بذلك المرأة مع القارورة استجابة للحسّ المبهم بالقول العريق «رفقاً بالقوارير» دون إثارته بشكل مباشر. وعندما تشرع بالظرف الملائم في إجراء حوار معه تلغي فيه جميع أنواع اللّغات الإشاريّة لتبقي على مجال وحيد هو المتصل باللّمس، بحيث تشفّ المقطوعة عن خبرة مكشوفة بمكامن الإثارة عند المرأة فوق النّحر وخلف الأذن. هنا نجد أقصى درجة من تماسك المنظور الحسّي المسيطر على مستويات التعبير. فإذا أراد الشاعر أن يدهش قارئه بختام مفاجئ قفز على حافة هذه البؤرة الحسّيّة في البيت الأخير ليجعلها تتبلور في فلّة فوّاحة بالعطر:

يميناً.. أنا يوم تأتي إليّ
سأبني على تلّة منزلك

فقدم صورة منحرفة في مظهرها، لكنّها بالغة التشاكل مع النّمط الحسّي الذي نمّته المقطوعة واستقطبت فيه منافذ الوعي باللّغة والحياة.

اتّساق السّرد:

ينبني السّرد في متن نزار قبّاني بطواعية شعريّة فائقة، لأنّه يرتكز على عدد من الآليّات التي تضمن انتظامه في مستوى واحد من الكثافة المخفّفة، إلى درجة تسمح بأعلى نسبة من التماسك الظاهري دون أيّة فرضيّة لبروز عامل تشتّت يربك المتلقّي أو يثير تأمّله الجمالي أو يوقظ توتّره للاستجابة الذكيّة. ومن أهم هذه الآليّات:

ـ طغيان ضمير المتكلّم المباشر على جميع قصائده، فهي مصوغة من منظور واحد لا تتجاوزه ولا تعدّده. يعزّزها الحضور الجلي للمخاطب دون مراوغة، فإذا انتقلت من المفرد المذكّر ـ بغض النّظر عمّا يحمله التركيز عليه من دلالات نرجسيّة توقّفت عندها بعض البحوث النقديّة ـ تقمّصت شخصيّة المرأة واستعملت ضمائر المؤنّث دون مواربة. وعلى أيّة

حال فإنّ طرفيْ علاقة الخطاب الشعري لديه ينحصران في ثنائيّة ذكر # أنثى مفردين، دون دخول لأيّة أشكال أخرى مبهمة كما نجد في كثير من التجارب الشعريّة الأخرى التي لا نستطيع حيالها الإجابة اليقينيّة عن سؤال الرّاوي المعهود: "من الذي يتكلّم؟ من هنا نجد أنّ نمط «السّرد الشعري» عند نزار قبّاني بالغ الوضوح والتحديد.

ـ اختفاء مظاهر التزائي والتبادل والالتباس بين طرفي هذه العلاقة يؤدّي إلى انتظام معادلتها في النصّ باستبعاد احتمالات دخول أصوات أخرى تخفّف من حدّة الأحاديّة الحادّة للفواعل النصّيّة. ليس هناك ظلّ لتماوج المواقف أو تبادل الضمائر، الأمر الذي قد ينشأ عنه أيّ توتّر داخلي. لا تنشطر «الأنا» ولا تتمثّل سوى ذاتها المفرغة من أبعادها الحيويّة الأخرى، وهذا يجعل أعماقها الثريّة تختزل عند نزار بشكل منتظم فيتمّ استبعاد مستوياتها الميثولوجيّة وانقساماتها الإنسانيّة المتنوّعة لكي تنحصر بشكل جارف في موجة انفعاليّة واحدة لا تتوقّف حتّى تبلغ شاطئ المقطوعة المؤطّرة.

ـ تقوم وحدة التجربة واستمراريّة الانفعال المبسّط المصاحب لها بدعم درجة ارتفاع الصّوت الشعري وانتظامه في طبقة واحدة عالية. وإذا كان علماء النّفس يرون أنّ المبدأ الأساس الفعّال في توحيد الأشتات المبعثرة من عناصر الحلم وإضفاء معنى عليها يتمثّل خصوصاً في وحدة الشعور المهيمن عليها أثناء الحلم، وأنّ هذه الوحدة تتجلّى في أوضح صورها بالنّسبة للمشاعر الغريزيّة القويّة مثل الرّغبة الجارفة أو الخوف الشّديد، فإنّ بوسعنا أن نوظّف نقديّاً هذه الفكرة لتحديد الطابع الأحادي لهذا الأسلوب الشعري وآليّات تماسكه الغريزيّة. إذ تسيطر على القصيدة بأكملها نزعة شعوريّة واحدة تتجلّى في أشكال مختلفة لكنّها متضافرة. وكلّما كانت هذه النزعة مرتبطة بالرّغبات الحسّيّة المباشرة وقد تخلّصت من احتمالات تضاربها وتعقّدها وتحدّدت في أبسط مستوياتها كانت القصيدة تعبيراً شفّافاً عن وحدة المنظور. وإذا كانت بنية الحلم بطبيعتها تجعل الشّعور الموحّد جامعاً لأشتات مبعثرة بفعل النقل والرّمز والتكثيف فإنّ هذا الشعور الموحّد في القصيدة الحسّيّة يصبح تحصيل حاصل لأنّه يجمع بين المتوحّد بفائض من الرّوابط الزائدة.

ـ لكن كثيراً من النماذج الشعريّة عند نزار تحمل الطّابع الحواري، الأمر الذي قد يعتبر مؤشّراً لتدخل العنصر الدرامي لديه. وقد تنفرد إحدى المقطوعات بتمثيل صوت معيّن في مشهد، ثمّ تأتي المقطوعة التالية لتنثني بردّ الصّوت المقابل، كما نجد في قصيدتيْ «حبلى» و«بدراهمي» الشهيرتين، ومجموعهما يكوّن «أقصوصة» شعريّة. ونلاحظ حينئذ حدّة المواقف المعزوضة وتضادّها دون خلق مساحة فيها للتداخل أو التحوّل، فهي غنائيّة ثنائيّة من قبيل «حوار الصمّ»، ومن ثمّ فلا مجال فيها لتشتّت المنظور أو انشطار الذّات أو انشقاق الشعرة الذي يتحدّث عنه نقّاد الدراما. غير أنّ بعض النماذج الأخرى مثل «قارئة الفنجان» تنبئ عن تشكّل مسار درامي لم يأخذ حقّه من الامتداد في متن نزار ولم يشكّل الطّابع الغالب

عليه . إذ ظلّت الحواريّة فيه سطحيّة مباشرة لا تقوى على استحضار الأصوات العديدة، بل إنّ حالات التقمّص التي تقدّمها عندما تأتي بلسان المرأة لا تثبت أمام التحليل المتمعّن؛ إذ لا تلبث أن تتكشّف عن غنائيّة فادحة تعرض صوت الرّجل وهو يبني صورة المرأة على هواه. وبوسعنا أن نعدّد عشرات النماذج على هذه الظاهرة، لكنّنا سنختار قطعة قصيرة مهداة إلى الشّاعر الفرنسي «جاك بريڤير» كلون من الإعلام عن التماهي مع أسلوبه في تشعير نثار الحياة اليوميّة، هي قطعة «مع جريدة» التي يقول فيها:

أخرج من معطفه الجريدة . .
وعلبة الثقاب
ودون أن يلاحظ اضطرابي
ودونما اهتمامِ
تناول السكّر من أمامي
ذوّب في الفنجان قطعتين
ذوّبني . .
ذوّب قطعتين
وبعد لحظتين
ودون أن يراني
ويعرف الشّوق الذي اعتراني
تناول المعطف من أمامي
وغاب في الزحام
مخلّفاً وراءه الجريدة
وحيدة . . مثلي أنا وحيدة .

فالقطعة تعتمد على توالي خمسة أفعال حركيّة وعدّة أدوات استثنائيّة . ليس فيها ما يعزّ على «عين الكاميرا» أن تمسك به . ومع أنّها مصوغة في الظاهر على لسان الفتاة فهي لا تشف عن رؤيتها، بل عن رؤيته هو. أفعالها تمضي سرديّاً بهذا النّسق المسرف في تواليه: «أخرج . . الجريدة/ تناول السّكر/ ذوّب . . قطعتين/ تناول المعطف غاب في الزحام». أمّا الأدوات فليست أقلّ خضوعاً للنسقيّة الصّارمة: «دون أن يلاحظ/ دونما اهتمام/ دون أن يراني» فهي تكرار ملول لنمطين نحويين، لا يجتهد في خلق بدائل معجميّة أو تركيبيّة؛ إذ لا يعير لغته ـ مثل فتاته ـ أدنى اهتمام.

كما يسرف في استخدام التقنيّة المتتالية اعتماداً على الموسيقى الخارجيّة الواضحة «الثقاب/ اضطرابي اهتمامِ/ أمامي، قطعتين/ لحظتين، يراني/ اعتراني، أمامي/ الزحامِ، الجريدة/ وحيدة.

أمّا المنظور فهو يتضمّن مفارقة بيّنة تكشف عن درجة من الوعي المزيّف بالذّات، فالفتاة ترى بدائلها الشيئيّة: الجريدة وعلبة الثقاب، والسكّر، وتزهو بالتشيّؤ مثلها وهي تذوب كالسكّر وتشتعل من شوق لا مبرّر له. ومهما تصوّرناها فتاة رخيصة فلن يصل تدنّيها إنسانياً لهذا المستوى، فصيغة المتكلّم المؤنّث لا يترتّب عليها تقديم ما ينتظر من رؤية الفتاة لمثل هذا الموقف دون أن يختلج فيها عرق بكرامة. وإنّما هي مجرّد صيغة طريفة لا تحمل في طيّاتها سوى إحساس الرّجل بذاته وتشيّئه لمن عداه. وهذا يجعل استخدام الضمائر دون الالتزام بما ينجم عنها من وعي لوناً من السّرد الظاهري الذي لا يخفّف من حدّة أحاديّة المنظور.

ونتوقّف الآن عند نموذج أخير يكشف عمّا ينتهي إليه هذا الأسلوب من توارد دلالي يوهم بالتعدّد ويفضي إلى الوحدة، وسنختاره هذه المرّة من شعره السّياسي، بغية مقاربة هذا الجانب الآخر من منظور تقني أيضاً. سنتوقّف عند قصيدة «الوصيّة» التي تمثّل شعر «لا» عنده، أيّ شعر الرّفض السياسي. وهي قصيدة طويلة نسبيّاً، تتوزّع على ستّة مقاطع، وإن كانت سبعة في الواقع، إذ إنَّ المقطع الخامس يدمج فيه آخر لا يندرج فيه بنيويّاً؛ لأنّه يحمل خصيصة المقطع المستقلّ بحكم الإشارة التي يوظّفها الشّاعر ذاته، وهي لفظيّة ودلاليّة. أمّا الإشارة اللّفظيّة فتتمثّل في تكرار فعل مضارع مسند لضمير المتكلّم «أدخل»، وأمّا الدلاليّة فهي التي تحكم بنية القصيدة بأكملها، وهي إعادة إنتاج المعنى الماثل في المقطع السّابق بدورة دلاليّة مغلقة ومناظرة.

ولكي نتمثّل النظام المقطعي للقصيدة ونجرّد روابط الإسناد التي تلعب دوراً أساسيّاً في انبناء السّرد نلاحظ أنّها تمضي هكذا:

أفتح، أفتح، أفتح، أرفض.
أدخل، أدخل، قم.

فتتوزّع على مجموعتين، تحكي الأولى قصّة العثور على ميراث الأب وتبديده مكرورة في كلّ مقطع بشكل مختلف، لكن مع الالتزام بمجموعة نموذجيّة من الصّيغ المتوازية نحويّاً والمتقابلة إيقاعيّاً في خطوط واحدة بيّنة تنحصر بين قافية الافتتاح وقافية الختام. يقول في المقطع الأوّل منها:

أفتح صندوق أبي
أمزّق الوصيه
أبيع في المزاد ما ورثته:
مجموعة المسابح العاجيّه
طربوشه التركي، والجوارب الصوفيّه

وعلبة النشوق، والسماور العتيق، والشمسيّه.
أسحب سيفي غاضباً
وأقطع الرّؤوس، والمفاصل المرخيّه
وأهدم الشّرق على أصحابه
تكية، تكيه.

فنحن إزاء نموذج تركيبي بسيط يتمثّل في ثلاثة عناصر:

ـ فعل مسند إلى ضمير المتكلّم المفرد يتكرّر ست مرّات: أفتح، أمزّق، أبيع، أسحب، أقطع، أهدم.

ـ يقع هذا الفعل على عدد من المفاعيل المترابطة بينها بحرف عطف واحد لا يتغيّر هو الواو التي تتوالي في نسقيّة تامّة سبع مرّات.

ـ وكما تفتتح الجمل بصيغة واحدة تختتم كذلك بقافية مشبعة بنموذج صرفي واحد يمثّل رَوِيّاً عريضاً «إيّه» يتكرّر بدوره سبع مرّات. الأمر الذي يحصر المقطع في دائرة صوتيّة/ نحويّة مشبعة إلى درجة الاستنزاف، ويجعله مثلاً واضحاً على ما يطلق عليه «ليفين» في دراسته لأبنية التوازي الشعريّة مصطلح «الابتذال».

فإذا التفتنا إلى حركة المعنى وجدناها تتراوح بين مجموعة من البدائل التي تشير كلّها إلى نواة دلاليّة وحيدة هي الانتهاك والتبديد وهدم الموروث دون تردّد. فكأنَّ المقطع كلّه يتلخّص في جملة واحدة تتكرّر بعدد من الأشكال المتباينة.

ويأتي المقطع الثاني ليقدّم صورة طبق الأصل من الأوّل؛ إذ يعيد نفس النموذج والحركة والأفعال ذاتها، مع استبدال معجمي ينحصر في شبه المترادفات. فبدلاً من بيع المسابح والطربوش وعلبة النشوق يبيع عود أبيه وقانونه وبشارفه. وبدلاً من رفع السّيف على الرؤوس الآدميّة والمفاصل المرخيّة يرفعه هنا ليقتل ـ كما يقول ـ المعلقات العشر والألفيّة، والكهوف والأضرحة الغبيّة. فإذا كانت البنية النحويّة تتكرّر بحذافيرها فإنَّ الدلالة القريبة لرفض التراث المادّي تتجذّر صعداً بفعل مبالغ فيه حين تتخطّى السلبي في الماضي إلى الإيجابي منه، إلى الفنّ والشعر والمقدس. فتنهمر المترادفات المجسّدة في الوعي الشعبي العام لتقوم بوظيفتها التعبيريّة. وهنا نلاحظ أنَّ الشاعر لا يخلق رموزاً ولا ينبي عوالم متخيّلة، يصطادها من مجالات الحياة ـ بمهارة فائقة ـ وينظمها في نسق مادّي مباشر عدّة مرّات لتقول الشيء ذاته مع قدر يسير من التنويع الشيّق.

وإذا كنّا قد لاحظنا في دراسة سابقة[1] عن بنية الشعر الإحيائي ـ خاصّة عند شوقي ـ

---

(١) انظر: صلاح فضل ـ إنتاج الدلالة الأدبيّة، القاهرة ١٩٨٨.

أنّه يقوم على نموذج التكرار الدلالي في البيت الواحد، إذ يعيد في الشّطر الثاني ما ذكره الأوّل تقريباً مع اختلاف الترتيب، ثمّ رأينا بعد ذلك أنّ هذا النموذج يكاد يكون عامّاً في الشعر العربي السائد كلّه منذ المتنبّي، فإنّ المقطع عند نزار قبّاني قد حلّ محلّ البيت، وأصبح جملة واحدة مطوّلة تعيد إنتاج نموذج التكرار ذاته.

ولعلّ ذلك يفسّر مرّة أخرى ارتفاع نسبة «مقروئيّة» هذا الأسلوب لدى الفئات العمريّة والمستويات الثقافيّة ذات الوعي المحدود؛ إذ تعود إلى خاصيّة التكرار المشبعة للدلالة الأساسيّة مع تنويع التجلّيات من جانب، واختيار الإشارات الحسّيّة المفرطة في بداهتها من جانب آخر.. مع جنوح واضح إلى نوع خاص من الانحراف، لا يتّصل على وجه التحديد بتركيب الجمل ولا ببناء المتخيّل وامتياحه من المخزون الأنثروبولوجي العميق في الوجدان العربي، وإنّما باقتحام المناطق المحظورة في المستوى العام لاستفزاز القارئ وتحريضه.

ولكي يتأكّد لنا هذا النّسق السردي في شعر نزار نسوق المقطع الثالث من القصيدة ذاتها، لنراه يقوم بعرض فكرة رفض التراث المادّي والمعنوي بخطوط أخرى، لكنّها توشك هذه المرّة أن تكون خطوطاً حمراء:

أفتح تاريخ أبي
أفتح أيّام أبي
أرى الذي ليس يرى
أدعية... مدائحٌ دينيه
أوعية... حشائشٌ طبيه
أدوية... للقدرة الجنسيه
أبحث عن معرفة تنفعني
أبحث عن كتابة
تخصّ هذا العصر.. أو تخصّني
فلا أرى حولي سوى
رمل... وجاهليّه..

فالإشارتان البارزتان فيه هما: الأدعية، المدائح الدينيّة/ أدوية القدرة الجنسيّة. وإقامة التوازي والتعادل بينهما جدلي مثير، وإدراجهما في منظومة المرفوض يحدث صدمة للمتلقّي لانحرافه عن نسق القيم المعتدّ بها. لكنّه لا يفضي لتطوير مثمر لهذا النّسق باتّجاه علمي حضاري، بقدر ما هو تحريض استفزازي على رفض القارّ من غيبي ومادّي معاً، الأمر الذي لا يرتبط بنموّ الوعي التّاريخي، بل بلون من التمرّد الأعمى الذي يحدث في كلّ حين. إذ إنّ

حركة البحث عن «كتابة تخصّ هذا العصر» في تراث عصر سابق حركة عشوائيّة وغير منطقيّة.

وتظلّ الظّاهرة الشعريّة اللاّفتة هنا هي تحوّل القصيدة ـ بمقاطعها السبعة ـ إلى حكاية بسيطة وحيدة، مكرورة سبع مرّات، بنفس الطريقة مع اختلاف الكلمات. نفس الأبنية النحويّة والروابط السرديّة التي تستقطر الإيقاعات وتسرف في تفريغ لغة الشعّر من كثافتها التخييليّة وتحرمها من الحدّ الأدنى من الترميز والتشتّت، بما يجعلها غير قابلة لإعاد القراءة وتجديد التأويل. إنّها تلمسنا بشعر حسّي يوقظ قدراً من مداركنا المباشرة إن كان غافياً، ويشبع لوناً من تلذّذنا بتحصيل الحاصل وإعادة الكلام، لكنّه لا يقوى فيما يبدو على تكوين حساسيّة جماليّة متنامية ترقى بوعي الإنسان النبيل وتثير فيه أسئلة الفنّ الخصيب.

ـ ٣ ـ

حيوية الخطاب الشعري عند السياب

كان الشّاعر الألماني «هولدرلين» يقول: «إنَّ وظيفة الشعر هي تحويل العالم إلى كلمات، فالشّعر يمتلك الواقع إذ يرسم الحدود التي تفصله عن فهمنا». وجاء فيلسوف الشعريّة المعاصرة «هايدجر» ليضع لهذه المقولة العضويّة صياغة فكريّة عاتية: «إنَّ الشعر يؤسِّس للكائن بكلمات الفم. . الشّعر يهب الأسماء التي تخلق الكينونة وجوهر الأشياء. فهو ليس أي قول، ولكنّه على وجه التحديد ذلك القول الذي يستطيع بطريقته الفطريّة أن يخرج للنّور، أي للوعي، كل ما تحاول اللّغة اليوميّة أن تلتفّ حوله وتربّت عليه»[1].

امتلاك الشّعر للواقع وخلقه للكينونة عبر التسمية لا يتمّ من خلال الانزلاق على سطح المعطيات الحسّيّة ولا اقتطاف زهرات الخارج المبتذلة بطريقة تختزل تجربة الوجود في بعد أحادي، وإنّما يحدث فيما يبدو عندما يقوى الخطاب الشعري على الامتداد بجذوره في نسغ الحياة واسترجاع طاقته الفطريّة في بعث ظواهرها. عندما يقوم بتشكيل وعينا عن طريق الفهم والشعور معاً، وينجح في استثارة مظاهر الحرارة والخصوبة في اللّغة بالتنوّع الثري والحركيّة الطاغية. وهو بذلك يتّسق مع التيّار العامّ الجارف في الفنّ، فقد أفضى التحليل السوسيولوجي المحدث لظواهره إلى ملاحظة كيفيّة تسرّب هذه الحيويّة إلى عروق الإبداع باعتبارها عاملاً جماليّاً، وعودتها للظهور بكامل طاقتها في الفنّ المعاصر. فقد أعلن «هنري مور» مثلاً: «لم يعد الجمال هدفاً لأعمال في النحت. . فالعمل الفنّي عندي ينبغي أن تتوفّر له حيويّته الخاصّة. . إنّه قد يتضمّن طاقة مكبوتة، حياة خاصّة مكثّفة بغض النّظر عن الموضوع الذي يقدّمه». والحيويّة بهذا المعنى ـ كمصطلح تقني ـ بعيداً عن الفنّ الذي يقدّم حيوات الكائنات من السطح، تعد ردّ فعل ضدّ الصلابة القاتلة، المتمثّلة في جميع عمليّات التكرار والمحاكاة. إنَّ الرّمز قد انتقل من يد الفنّان إلى يد الكاهن والمعلّم حتّى استقرّ في يد الصانع الماهر، لكنَّه فقد نبضه الحيوي الأصيل المتدفّق من صنيع الفنّان الخلّاق، وأصبح عرفيّاً منظّماً وتجاريّاً أيضاً. عندئذ فقد الفنّان ثقته في جميع الأعراف المثاليّة التي أبعدته عن منابع الحيويّة، وجعل يكافح لاسترداد هذه الخاصيّة. فإذا ما أدرك ذلك فقد استعاد ثقته في

---

(١) انظر: Read, Herbert: Imagen E Idea. Trad: México 1975. Pag 12

ذاته. وبهذا المعنى فإنّ الحيويّة في الفنّ تصبح تحدّياً للعدميّة، ولليأس الناجم عن الزخرف المثالي أو الثقافي(١).

وإذا كان الشعر الحرّ، كما سمّي في بدايته، أو شعر التفعيلة، كما اصطلح على تحديده فيما بعد، يمثّل حركة قامت منذ منتصف هذا القرن للعودة للمنابع الفطريّة في الشعريّة العربيّة؛ ضدّ الصلابة العروضيّة والتشكيليّة في الدرجة الأولى، فإنّ السمة التعبيريّة الفارقة لبعض تجاربه الكبرى يمكن أن تتلخّص في بروز هذا الطابع الحيوي كعامل استراتيجي يحكم بقيّة العوامل الجماليّة والتقنيّة ويوجّه فعاليتها. ويتبلور ذلك بشكل أخصّ في النسيج الأسلوبي لخطاب السيّاب، حيث يتحوّل العالم إلى كلمات تمتلك الواقع وتخلق الكينونة وهي تتحدّى العدم المتربّص بها. ولم يكن من قبيل الصدفة أن نجد الدراسات الناجحة التي توفّرت على الكشف عن تجربة السيّاب الشعريّة قد تذرّعت كلّها تقريباً بالمنهج التّاريخي، ويكفي أن نتذكّر منها أعمالاً باهرة مثل كتابات عيسى بلاطة وإحسان عبّاس وناجي علوش، وحتّى تلك التي رفعت راية أخرى مثل بحوث علي البطل المقارنة وعبد الكريم حسن البنيويّة وإيليّا حاوي الجماليّة فإنّها لم تكفّ عن بحث التطابق بين وقائع الحياة وكلمات الشّعر؛ واجتهدت في إعادة ربط الحبل السري الذي يصل بين مستويات الإشارة الشعريّة ومقابلها المشار إليه في الخارج، حتّى ليصل هذا الولع بعقد التطابق وإتمام القران إلى درجة إنكار «إمكانيّة الخلق» في خطاب السيّاب الشعري، فيعمد أحد نقّاده «البنيويين» إلى قراءة قصيدته السرديّة الجميلة «الأمّ والطفلة الضائعة» بطريقة معكوسة؛ بحيث تشير الأمّ إلى الشّاعر ذاته، والطفلة المفقودة إلى أمّه المتوفاة، ويعقد فصلاً مطوّلاً لتحقيق أسماء محبوباته وصفاتهنّ بطريقة مهما بلغت من التدقيق والتشويق إلاّ أنّها ترتدّ بالبحث إلى نطاق المنزع التّاريخي الغالب(١).

ولاشكّ أنّ خطاب السيّاب الشعري ذاته يغري بتتبّع كيفيّة نموّ الوعي التّاريخي فيه، واعتباره وثيقة من الدرجة الأولى لوقائع حياته الشعوريّة والسياسيّة والإنسانيّة، فهو يستمدّ خواصه من فقرات تقلّباته وصميم عالمه الداخلي المكشوف؛ فالعلاقة عنده بين الداخل والخارج لا تتناقص ولا تتباعد، بل لا يعدو الخارج لديه أن يكون مجرّد «تخريج» مباشر للداخل الممتزج بدوره بمعطيات العالم من حوله. فليس بوسع القراءة النقديّة للسيّاب أن تعثر بسهولة على تلك المنطقة الفاصلة بين حياة الشعر وشعريّة الحياة. فخاصّيّة «الصدق التعبيري» في تمثيل الحياة تكاد تطغى عنده على ما عداها، حتّى يصبح بوسعنا أن نتفهّم بعمق شكواه في أواخر حياته من أنّ فقر تجاربه الحيويّة قد أدّى إلى نضوب معينه الشعري، إذ لم يعد في حياته المؤطّرة بقيود المرض والروتين ما يثير شاعريّته للكتابة.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤٠.

(١) انظر: عبد الكريم حسن: الموضوعيّة البنيويّة. دراسة في شعر السيّاب. بيروت ١٩٨٢ ص ٣٨٧ وما بعدها.

لكن هذا التوازي والتعالق المباشر بين حياة السيّاب وشعره لم يكن يمضي في خطّ مبسّط مستقيم، فمغامراته التجريبيّة في الشّكل الشعري، وكنوزه الثقافيّة التي كان يعثر عليها ويمتاح بمهارة منها، وخصوبة عالمه التخييلي وطول نفسه الملحمي، كلّ ذلك كان يباعد بينه وبين الطابع الغنائي السهل المنبثق من قرب الشّعر من أحداث الحياة، ويسارع بتجربته كي تكتسب قوامها المكثّف المتجاوز للحساسية العاطفيّة الشائعة؛ حيث يكتمل لديه الوعي بموقف الإنسان المعاصر، وتنضج عنده لذلك تقنيّات التعبير اللاّزمة لتشكيل جهازه الأسلوبي المتميز. وإذا كانت الخاصّيّة الاستراتيجيّة المولدة لبقيّة الملامح في هذا التشكيل الأسلوبي هي الحيويّة الجماليّة، وهي التي تنتقل فنّيّاً من مجال الببليوجرافيا إلى نطاق البحث في شعريّة الخطاب وآليّات توليدها فإنَّ بوسعنا أن نشير إلى أبرز المظاهر التي تتجلّى فيها هذه الخواص على رقعة النصّ السيّابي دون أن يكون ذلك حصراً مستعصياً، فنجمل منها ما يلي:

أوّلاً: تنويع المادّة الشعريّة في مكوّناتها اللّغويّة والموسيقيّة، بما يؤدّي إلى بروز المفارقات وتشكيل الألوان المتعدّدة المجسّدة لثراء التجربة التعبيريّة، وينفث فيها روح الخلق ونكهة الحياة.

ثانياً: ديناميكيّة النصّ الشعري وقابليّته القصوى لسرعة التَّبَنْيُن، وذلك بتوظيف العناصر السرديّة وتشغيل عدد من التقنيّات التعبيريّة الحركيّة مثل الترجيع والتناصّ والتنظيم المقطعي، بما يضبط حركيّة الخطاب الشعري.

ثالثاً: عفويّة عمليّات الأسطرة والترميز الشعري الذي يتم داخل النصّ ذاته وعلى مرأى من المتلقّي، إذ يشترك في تكوين الشفرة وفكّها، ويسهم بذلك في تشكيل النظام المجازي للنصّ واكتناه رؤيته.

ولا يخفى لدى من يتأمّل جملة هذه المظاهر، وغيرها ممّا يتكشّف في سياق البحث، علاقتها العضويّة بموقع أسلوب السيّاب التعبيري الحيوي على سلّم الدرجات الشعريّة الذي اقترحناه من قبل، وإن لم نلتزم بالتطابق النّمطي بين مستويات التنظير والتطبيق، حفاظاً على حرّيّة التجريب المفتوح، ورعاية للمسافة الحيويّة ـ أيضاً ـ اللاّزمة بين طرفي الخطاب النقدي والشّعري.

حشد من الحيوات:

بوسعنا أن نختبر أوّلاً مظهر التنوّع اللّغوي في مادّة السيّاب الشعريّة على المستوى المعجمي/ الدلالي اعتماداً على مجموعة من الجداول والإحصاءات الأوّليّة التي أجراها بعض الباحثين، وإن لم يتّخذ المنظور الأسلوبي المحدّد في رصدها، ولم يعن بتحديد نتائجها وقراءة أرقامها الإجماليّة. لكن ميزة هذه الإجراءات أنّها تمثّل قاعدة بيانات أوّليّة،

تسمح بتكاثر النتائج المستخلصة منها طبقاً للمنهج المتّبع ونوع القراءة النقديّة بما يحقّق درجة كافية من التراكم العلمي والمعرفي. ويتمثّل التنوّع اللّغوي في خطاب السيّاب الشعري في الجانب الكمّي والكيفي معاً؛ أي في عدد الجذور اللّغويّة وشبكة العلاقات القائمة بينها وطبيعة اختيارها في حدّ ذاتها.

ـ فقد أثبت البحث التجريبي أنّ عدد الجذور اللّغويّة في شعر السيّاب يرتفع إلى ثلاثة آلاف جذر لغوي. ولمّا كان متوسّط الكلمات المشتقّة من كلّ جذر يبلغ عشر كلمات، فإنّ محصّلة المعجم الكلّي الذي يوظّفه الشّاعر تصل إلى ثلاثين ألف كلمة(1). وعلى الرّغم من أنّنا لا نملك حاليّاً جداول إحصائيّة مماثلة لأعمال الشّعراء الآخرين تسمح بالمقارنة واستخلاص نسبة ارتفاع الحصيلة المعجميّة لدى السيّاب، إلاّ أنّنا نستطيع أن نتوقّع من الوجهة المبدئيّة اعتماداً على هذا الرّقم الكبير فحسب مدى الثراء المعجمي عنده، إذا تذكّرنا مثلاً حصيلة شاعر آخر معاصر هو نزار قبّاني التي لا تتجاوز عدّة آلاف من الكلمات على أحسن تقدير. وتظلّ هذه السمة قابلة للتعديل بقدر توفّر مزيد من قاعدة البيانات. أمّا شبكة العلاقات الدلاليّة القائمة بين هذه المادّة المعجميّة والمتكوّنة من أبنيتها البارزة فتتّضح جزئيّاً من خلال تتبّع الجذور اللّغويّة الثلاثة الأكثر دوراناً وتردّداً في شعره، ومن نسبة تكرارها. وهي تقع في تشكيل ثلاثي يتضمّن ثنائيّة الموت/ الحياة من جانب، ومعادلهما ـ سلباً وإيجاباً ـ وهو «الحبّ» من جانب آخر. فقد لوحظ أنّ مفردات «الحبّ» تكثر على حساب مفردات «الموت» وأنّ العكس صحيح. والنتيجة الأسلوبيّة التي نستخلصها من ذلك أنّ علينا أن نضمّ مفردات الحبّ للحياة ونقيم تقابلاً بينهما وبين الموت، الأمر الذي يرتفع بنسبة هذا الجانب الإيجابي في الجدليّة الكبرى ويسمح بتغليبه على الوجه السلبي وهو الموت في الدلالة الأخيرة.

ونعود إلى الأرقام في مجموعها الذي تغفله الجداول لنجد أنّ جملة الجذور التي تدور حول حقل الموت الدلالي تبلغ (٢٥) جذراً تتكرّر في خطاب السيّاب الشعري (٩١٧) مرّة. وأكثرها دوراناً لديه هو الموت الذي يتردّد (٣٩٠) مرّة، يليه القبر (٢٠١) مرّة، ثمّ الردى (٦٥) مرّة. وتبلغ مجموعة الحبّ عشرة جذور فحسب تتكرّر (٥٧٧) مرّة، وأكثرها دوراناً عنده كلمات الحبّ (٢٤٥) مرّة، والهوى (١٦٠) مرّة، والعشق (٤٧) مرّة. وتأتي مجموعة الحياة الدلاليّة في المرتبة الثالثة عدديّاً؛ إذ تتضمّن ستّة جذور تتكرّر في مجموعها (٣٥٩) مرّة، أعلاها كلمة الحياة ذاتها حيث تتردّد (١٨٤) مرّة، تليها الولادة (٧٣) مرّة ثمّ العيش (٣٦) مرّة.

ونستطيع أن نتبيّن من هذا المسح اللّغوي مدى التنوّع والتوازن في معجم السيّاب

---

(١) راجع: عبد الكريم حسن: المصدر السابق، ص ٣٣ وما بعدها.

الشعري، إلى جانب الثراء المشار إليه من قبل، فعدد مرّات تكرار مجموعة الحبّ والحياة يبلغ في محصلته (٩٣٦) مرّة، في مقابل مجموعة الموت التي تصل إلى (٩١٧). ومع أنّ هذه الأرقام لا يمكن أن تمدّنا بدلالات نهائيّة للعناصر المهيمنة على المعنى الكلّي الشامل في خطاب السيّاب الشعري يمكن ترجمتها في معادلة رياضيّة حاسمة، إلاّ أنّها تعتبر مؤشّرات قويّة على وحدته وتنوّعه ومدى توازنه. إذ ينبغي كي نصل لهذا المعنى الكلّي المهيمن أن ندخل في حسابنا أيضاً «أوضاع التراكيب» وليس مجرّد المفردات، وما يعتري هذه التراكيب من حالات النفي والإثبات تارة، وسوقها على سبيل الحقيقة أو المجاز تارة أخرى، الأمر الذي يدخل تعديلات جوهريّة على دلالة تلك الأرقام الأوّليّة، ويسهم في تشكيل بنيتها الكلّيّة. لكن تبقى حقيقة مبدئيّة لا سبيل إلى تبديلها وهي غلبة هذا المحور الدلالي المتمثّل في ثلاثيّة الموت والحياة والحبّ وسيطرته على أسلوب السيّاب. ونحسب أنّ هذا المحور ذاته هو الذي يمثّل البؤرة الحيويّة المستقطبة لبقيّة عناصره. فالذي يلحّ عليه «هوس» الحديث عن الموت وخشيته ليس سوى مفتون بالحياة عاشق لها ومتفجّع فيها. ومهما كان ذلك ناجماً فيما يبدو عن عذاباته المرضيّة وأسفاره الأيوبيّة إلاّ أنّه يعنينا أوّلاً باعتباره الخاصّيّة الممثّلة لأسلوبه الشعري والمجسّدة لطابعه.

كما أنّ الالتفات إلى مجموعة دلاليّة أخرى ترتبط بالمجتمع وما يتعاوره من ظلم وثورة، تشتبك مع مفاهيم الموت والحبّ والحياة على الصعيد الجمعي، وتمثّل في كثير من الأحيان بعدها المجازي في عمليّة الترميز الشعري، حيث كثيراً ما تكون الحبيبة هي الوطن أو الثّورة المنشودة، ويكون الموت هو القمع والطغيان، كلّ ذلك قد يكشف عن مظاهر أخرى لهذه الحيويّة الدلاليّة ذاتها، دون أن يسمح لنا بالوقوف عند حدّ «النتيجة الرقميّة» وهي سيطرة موضوع «الموت» على خطاب السيّاب الشعري وصبغه بطابع عدمي يتمثّل في «الإخفاق» كما ينتهي إلى ذلك الباحث نفسه[1].

ـ وإذا كان قانون التنوّع والوحدة على المستوى اللّغوي هو المهيمن على أسلوب السيّاب والمولّد لطابع الحيويّة فيه فإنّ ذلك يتكرّر بشكل آخر على مستوى البنية الإيقاعيّة لشعره.

ففي بحث إحصائي آخر عن المظاهر الإيقاعيّة لتجربة السيّاب[2] يتناول أعماله التي

---

(١) عبد الكريم حسن: المصدر السّابق، ص ٣٢٥ وما بعدها. ونحن إذ نشيد بالجهد العلمي البارز الذي بذله الباحث ونختلف معه في النتائج المستقاة نتمنى أن ينشر في طبعات لاحقة الجداول التفصيليّة للجذور اللّغويّة، الأمر الذي يتيح الفرصة لغيره أن يجري عليها قراءته الأسلوبيّة ويستخلص منها ما يراه ملائماً من نتائج تفسيريّة.

(٢) انظر: سماح العجاوي: المظاهر الإيقاعيّة لتجربة السيّاب. بحث للدراسات العليا بجامعة البحرين لم ينشر بعد بإشراف الدكتور علوي الهاشمي.

ارتضى إثباتها في دواوينه المنشورة خلال حياته،، وتلك التي كان قد أهملها ونشرت في الجزء الثاني من ديوانه، يتبيّن أنَّ مجموع قصائد السيّاب يبلغ (٢٠٢) قصيدة، منها (٨٣) قصيدة عموديّة؛ أي بنسبة ٤١٪ تقريباً ـ وكان قد أسقط عدداً وفيراً منها ـ و(١١٣) قصيدة تفعيلة، أي بنسبة (٥٦٪) من المجموع تقريباً. كما أنَّ هناك (٦) قصائد تجمع بين السّطر والبيت، أي حوالي (٣٪) من شعره.

ويبلغ مجموع الأبيات العموديّة من ناحية أخرى (٣٠٤٢) بيتاً بمتوسّط قرابة (٣٦) بيتاً للقصيدة الواحدة. وجملة الأسطر في قصائد التفعيلة تصل إلى (٧٦٦٢) سطراً، أي بما يكاد يبلغ (٧٠) سطراً للقصيدة الواحدة. فإذا لاحظنا أنَّ البيت يتكوّن من شطرين بما يمكن أن يوازي نسبيّاً سطرين أدركنا تناسب الأطوال وتوازن بنية القصائد في أشعار السيّاب العموديّة والتفعيليّة.

ومع أنَّ هذا التنويع البارز في النمط الإيقاعي للقصيدة لم يتوزّع بالتساوي على مراحل إنتاجه، بل بدأ عموديّاً في شعر البواكير الذي أسقط معظمه كما أشرنا من قبل، وخلص إلى صيغة التفعيلة طوال فورة إنتاجه الفنّي المعتدّ به، وانتهى في بعض قصائده الأخير إلى نوع من المزاوجة اليسيرة بين الشكليّة كلون من التنويع الإيقاعي، وليس ردّة عروضيّة كما يقول بعض الباحثين، مع كلّ ذلك فإنّ الملمح الرئيسي لهذا الإطار الكلّي هو «تحفيز» النّمط العروضي؛ أي تحميله دلالة متعدّدة ومتغيّرة بالكسر المنظّم لشفرته المستقرّة في العروض الخليلي، ومحاولة ربط التجربة الشعريّة حيويّاً بهذا الإطار الموسيقي المتجدّد الذي يبحث عن علاقة تحفيزيّة تخترق جذار العرف المتكلّس وتبث فيه نوعاً جديداً من الباعثيّة السببيّة الرّابطة بين التجربة اللّغويّة والموسيقيّة.

وتأتي جداول الأوزان المستخدمة في شعر السيّاب كمظهر آخر هامّ لهذا التنوّع الحيوي في أبنيته الموسيقيّة. فقد وظّف جميع البحور الشائعة في الشّعر الحديث سواء كانت صافية أم ممزوجة، خلافاً لما حاولت تنظيره والدعوة إليه رفيقته الشاعرة نازك الملائكة التي كانت ترى اقتصار شعر التفعيلة على البحور الصافية. لكنّ السيّاب تميز ببعض الفوارق الأسلوبيّة الدالّة في هذا الصدد، الأمر الذي يجعل نسيجه الإيقاعي متفرّداً ومتوازناً. فقد تبيّن أنَّ أعلى البحور استخداماً عنده هو الكامل الذي تبلغ نسبته (٢٢,٢٪) من جملة قصائده. وهو يشبه في ذلك غيره من الشعراء مع ارتفاع يسير، إذ إنَّ معدّل تكرار الكامل لدى الشعراء المحدثين يبلغ (١٨,٦٪). بيد أنَّ البحر التالي عنده، وهو المتقارب الذي يبلغ (١٦,٨) في نسبته المئويّة، يعدّ ظاهرة فريدة في الخارطة الإيقاعيّة، إذ إنَّ نسبته لدى مجموعة شعراء جيله لا تتجاوز (٣,٦٪)، الأمر الذي يشكّل علامة فارقة وهامّة عنده. فإذا تذكّرنا ما يقال عن المتقارب باعتباره البحر الملحمي بامتياز؛ إذ نظم فيه الفردوسي شاهنامته، وتذكّرنا ما يقوله السيّاب عن نفسه باعتباره «شاعر ملحمة» أدركنا أنَّ هذه النّسبة

ليست عشوائيّة، وأنَّ لها ارتباطاً عميقاً بالإيقاع السّريع المتتالي للمنظومات المطوّلة وصبغتها الحيويّة. وتأتي بعد ذلك لديه بحور ثلاثة متوازية هي البسيط والرّجز والوافر بنسبة متعادلة تماماً (٤,٩٪)، ويقاربها الخفيف الذي يبلغ (٤,٨٪) ثمَّ تأتي بحور الرّمل والطويل والمتدارك بنسبة تقارب (٥٪)، ثمّ السّريع والهزج بنسب لا تصل إلى (٢٪) ويغيب عن شعره، كما هو الشأن في الشعر المعاصر عموماً، بقيّة البحور الخليليّة. وكما مزج السيّاب بين النموذج العمودي وقصيدة التفعيلة فإنَّه جرّب أيضاً تعدّد البحور في القصيدة الواحدة في عدد غير قليل من أعماله يبلغ (١٤) قصيدة، وهذا لم يكن مسموحاً به من قبل. فإذا أضيف إلى ذلك تنوّع القافية المنتظم، في شعره العمودي بطبيعة الحال، بنسبة كبيرة تجاوز نصفه كمّيّاً، واستخدام معظم الحروف الشائعة في القوافي العربيّة وفي مقدّمتها الرّاء والهمزة والباء والنون والدّال والميم، فإنَّ خاصيّة التنوّع في عناصر الإيقاع والتوظيف النشط لجميع إمكاناتها تصبح هي السمة المهيمنة على إنتاجه. ولا يخفى أنَّ شعر التفعيلة الذي لا تتكرّس فيه القافية بضرب لازب كقاعدة لازمة، ولا تغيب عن الانبثاق العفوي المدهش، يفسح مجالاً أكبر لتحفيزها عبر سوقها بأنساق مبتكرة غير منتظمة وأشكال متعدّدة تستجيب لطبيعة التنظيم المقطعي ولخواص الترجيع والرّبط فيه بقدر ما تحقّق من عوامل سببيّة متجدّدة مرتبطة بالبنية الكلّيّة المرنة للنّصّ وما يتفاعل داخلها من توزيعات إيقاعيّة دلاليّة.

بيد أنَّ هذه الملاحظات التمهيديّة المختزلة عن فاعليّة التنوّع اللّغوي والإيقاعي في خطاب السيّاب، مهما كانت مستخصلة من البحث العلمي في شعره، فإنَّها بحاجة لمقاربة نصّيّة تضعنا مباشرة في حضور دائرة الجذب الحقيقي لعالمه عندما يتحوّل إلى كلمات مُتَبَنْيِنة، لا من قبيل الاستشهاد فليس الأمر بحاجة إلى برهان آخر، وإنّما في سبيل المعايشة الجماليّة الباحثة عن مشاركة المتلقّي في عمليّات التذوّق والتأمّل في الآن ذاته.

ـ وإذا كان الصّمت هو الذي يسوّر النصّ، فإنّه لا يكتنف البيت الواحد في الشعر الحديث، ولا يلتفّ بالمقطع الوحيد، وإنّما يدور حول القصيدة ويسيّجها، حتّى إذا ما أدرجت في ديوان،، فإنَّ القصيدة تظلّ هي الوحدة الصغرى في البنية النصّيّة، بنظامها الإيقاعي، وبؤرتها الدلاليّة، وحركتها السرديّة والمنطقيّة. فلا يمكننا أن نحدّد بنية ديوان بتجاهل أبنية وحداته في مستوياتها وتعالقاتها العديدة، كما لا يمكننا أن نقفز على أشلاء الموضوعات، متوهّمين أنَّها ركام يحتاج لنا كي نعيد ترتيبه، إذ إنَّ ما يقوله هذا النظام النثري سيختلف جوهريّاً عمّا قالته أنساق الشعر في نظمها الحقيقيّة. ومن ثمّ فإنَّ الحدّ الأدنى للمقاربة النصّيّة ينبغي أن يتكئ على القصيدة ويشير إليها، حتّى إذا جرؤ على اجتزائها بدعوى أنَّها تظلّ هناك متمتعة بوجودها التامّ في الديوان فإنَّ مفارقة الحضور والغياب تظلّ هي الحاسمة في لعبة التحليل؛ إذ إنَّها تحدّد مسافة التطابق بين القصد والفهم وما يقوم بينهما من فضاء نصّي هو الذي يشير إلى الحدود التي تفصل النصّ عن فهمنا لواقعه ولواقع الحياة التي أنتجته كما قال لنا «هولدرلين».

غريب على الخليج :

وسنقف عفويّاً عند أوّل قصيدة تستهلّ مجموعة «أنشودة المطر» التي تعدّ بداية المرحلة الشعريّة النّاضجة لدى السيّاب، بعد أن تحظى عتبة ما يوصف دائماً بأنّه محاولاته الرّومانسيّة في شعر البواكير وأزهاره وأساطيره وأعاصيره، إذا اكتملت حينئذ ملامح أسلوبه الشعري وبرزت خصائصه. إنّها قصيدة «غريب على الخليج» التي أصبحت من الشجن، بأثر رجعي الآن، إذ كان قد كتبها خلال رحلته الأولى الهاربة إلى الكويت عام ١٩٥٣، دون أن يعرف أنّه سيعود إليها لتتكرّس غربته فيها ويموت على أرضها بعد ذلك.

ونلاحظ مبدئيّاً أنَّ الخيط السردي المباشر للوقائع الحسّيّة هو الذي يشكّل قوام النصّ، لكنّه لا يلبث أن يصبح مجرّد منطلق لاستكناه الدواخل التي تفعل فعلها في تمثيل الرؤية الشعريّة وتوجيه حركاتها الشعوريّة :

الرّيح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيلِ
وعلى القلوع تظلّ تطوى أو تنشَّر للرحيلِ
زحم الخليج بهنّ مكتدحون جوّابو بحارِ
من كلّ حافٍ، نصف عاري.
وعلى الرّمال، على الخليج
جلس الغريب يسرّح البصر المحيّر في الخليج
ويهد أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيج
«أعلى من العبّاب يهدر رغوه ومن الضّجيج
صوت تفجّر في قرارة نفسِيَ الثّكلى : عراق
كالمدّ يصعد، كالسّحابة، كالدّموع إلى العيون
الرّيح تصرخ بي : عراق
والموج يعول بي : عراق، عراق، ليس سوى عراق
البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون
والبحر دونك يا عراق.

ولنحاول أن نصرف وعينا عن ملاحقة هذا الإيقاع النادب للعراق على شواطئ الكويت، فلسنا نريد أن نجري قراءة سياسيّة لشعر النبوءة السيّابي، بل نبغي الالتفات إلى المعالم الأسلوبيّة، فنلاحظ أنّه لم يكد يتحدّث عن نفسه بصيغة الغائب ليحدّد منظور الرّصد للمشهد في عبارة «جلس الغريب» حتّى بادر بعد سطرين فحسب بالقفز إلى ضمير المتكلّم «صوت تفجّر في قرارة نفسِيَ الثّكلى»، لأنّه شاعر تعبيري مفعم بالحرارة الغنائيّة، وتوالت لديه أدوات التشبيه وحروف اسم الوطن التي تعتصر دلاليّاً وموسيقيّاً كي تحدّد الموقف

والتجربة بشكل سرديّ مباشر. على أنَّ الشّاعر هنا لا يكفّ عن استخدام تقنيّات التعبير الرومانسيّة المعهودة، فمفردات الطبيعة هي بدائله ومواد تصويره، فالرّيح تلهث مثل جيشانه، والقلوع تطوى وتنشر كأنَّها وجيب ضلوعه، لكنَّه ـ وعلينا أن نهتمّ بذلك ـ لم يعد متفرّداً متوحّداً كما كان أسلافه الذين انسلخ عنهم، فوعيه بالآخرين أخذ يزحم المشهد من حوله، إنّهم «مكتدحون؛ من كلّ حافٍ نصف عاري» وكأنَّ ضرورة الشعر قد مثّلت ضرورة العيش فأضافت إلى العري ياء تستر مؤخّرته، ويسرح الشّاعر البصر من حوله فلا يرتدّ إليه كليلاً، وإنّما يوشك أن «يهدّ» أعمدة النّور بنشيجه. هنا نلاحظ طغيان «العاطفيّة الصارخة» على خطابه، فالمدرسة السابقة مباشرة عليه كانت خطابيّة غنائيّة، وهو لايزال يمتح من معينها حتّى يكتشف أدواته الخاصّة. حينئذ يأخذ اسم «العراق» في التفجّر الصوتي بقرار عميق ينشره الموج في أصداء متتالية تعكس درجة عالية من التفاعل الزاخر بين الإيقاع النفسي والصوتي على أساس فكرة المحاكاة. هنا نلمس تقنيّة خاصّة سوف تمتدّ طويلاً في شعر السيّاب، إذ تتجسّد في تلاحق الصيغ وتجاوب الأصداء لتصعيد التمثيل النفسي حتّى بلوغ ذروة يمكن أن نطلق عليها لحظة «الاستغراق والنشوة». فالكلمات هنا لا تنهض شعريّاً بما تدلّ عليه فحسب؛ إذ إنَّ المسافة بين الدّالّ والمدلول قصيرة؛ الأسماء تشير إلى مسمياتها الحقيقيّة دون ترميز أو تعتيم؛ بيد أنّها تلتحم في بنية تركيبيّة وصوتيّة متصاعدة تكسر الفواصل بين الدّاخل والخارج، وتضع المتلقّي في حالة التوتّر الجمالي المسنون، النّاجم عن متابعة هذه الحركيّة والإسهام فيها. وتقوم مفارقة التقارب النفسي الشديد من الوطن، مع البعد المكاني عنه بتوليد حسّ عارم بالغربة واليأس والانقطاع، تشبجذه العبارة التّاريخيّة المشحونة «البحر دونك» لما تستحضره ـ ربّما بطريقة لاواعية ـ في الوجدان العربي من نظيرتها الشهيرة «البحر أمامكم». وعندئذ ينتقل ـ فيما يبدو ـ إلى مقطع آخر، دون أن يترك فراغاً يحدّد به هذا التوزيع كما يفعل في كثير من الأحيان.

ولعلّ الانهمار النّفسي، واستمرار المنادي: العراق، وعلاقة الزّمن القريب بين اللّحظة الحاضرة والماضية، لعلّ كلّ ذلك هو الذي يمسح فواصل القول الشعري ويدمج مقاطع الخطاب، دون أن يكفّ النّمط السّردي عن تحديدها، خاصّة بالاعتماد على توزيع وحدات الزّمن.

بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك يا عراقُ . .
وكنت دورة أسطوانه.
هي دورة الأفلاك من عمري، تكوّر لي زمانه
في لحظتين من الزمان ، وإن تكن فقدت مكانه.
هي وجه أمّي في الظلام
وصوتها يتزلقان مع الرّؤى حتّى أنام.
وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهمَّ مع الغروب

فاكتظّ بالأشباح تخطف كلّ طفل لا يؤوبُ
من الدروب!
وهي المفلّية العجوز وما توشوش عن «حزام»
وكيف شقّ القبر عنه أمام «عفراء» الجميله.
فاحتازها إلاّ جديله.

الحادثة الحسيّة التي يرويها عن مروره بالمقهى، وسماعه لدورة الأسطوانة التي حملت له العراق، لم تلبث أن تحوّلت من واقعة خارجيّة إلى موقعها الشعري؛ إذ أسلمته إلى تيّار وعيه فتدفّقت مشاعره، وتكوّر له عمره في لحظتين: إحداهما موغلة في القدم؛ عند حلم الطّفولة ورؤى الصبا المبكر بكلّ عناصره وشخوصه، أمّا اللّحظة الثانية فهي الحاضرة الغائبة التي تقع في مقابل الأشباح وقصص الحبّ ورفيقة الصبا وأحاديث العمّة وبقيّة ما سيتلو ذلك. هنا تنفرج المسافة قليلاً في فضاء الخطاب الشعري لتتّسع لطرف يسير من الرؤية؛ حيث تعمر بالعناصر المنوّعة الغنية بالأصوات والأشباح والحكايات. ولكن عمليّة التخييل التي تنزلق من دورة الأسطوانة كي تمتدّ إلى دورة فلك العمر عبر التطابق بين الدورتين، لا تلبث أن تصنع من اللّحظة الآنية شرنقة تنسج خيط الماضي الحريري وتعيد استحضاره، حينئذ تضيف إيقاع الزّمن إلى الإيقاع الصائت في البنية الموسيقيّة، وتنفث في المشهد عناصر تشكيليّة عديدة منتزعة من صميم الوعي وحميميّة الذكرى. لكن دون أن تتحوّل تلك العناصر إلى شيء آخر؛ إلى رموز لدلالات كونيّة أعظم مثلاً. فوجه الأمّ لا يدلّ إلاّ على ذاته، أشباح النخيل التي تتخطف الأطفال هي نفسها فحسب. وشوشة القصص القديمة التي تردّدها المفليّة العجوز لا تحتمل تأويلاً بعيداً عن منطوقها.

هذا هو النّهج التعبيري المباشر مهما كان مفعماً بالحيويّة، فالعناصر تتعدّد فيه دون أن تتمدّد أو تتحوّل. تكوّن منظومة شاملة متماسكة ذات دلالة وحيدة لا تختلف حولها القراءات ولا تسمح بتعدّد الاجتهادات. إنّه يروي «بأمانة» ما حدث، لا يكاد يختلق شيئاً. ومن ثمّ فإنّه يظلّ ذاتيّاً مهما استخدم من عناصر السّرد والقصّ، لا يقوى على إقامة أصوات أخرى تناوئه وتنوس عالمه المتماسك. لا يبعد قيد أنملة عن تجربته الشخصيّة ولا يمضي ممعناً في تمثّل الآخر التابع خلف ضمير المتكلّم. إنّه يثيرنا ويمتعنا جماليّاً بقدر ما يصدق في تمثيل حالاته وإتقان محاكياته، الأمر الذي ينجح في دفعنا لاستحضارها وإعادة إنتاجها بما يقابلها في طفولتنا. هذه النظائر المشعّة للتجربة المسرودة تمثّل الفضاء الحاف الوحيد بالنصّ، فتتمدّد الذكريات بارتياح على صفحته دون كثافة أو تكدّس؛ إنّها ترى في اتّساق طبيعي منغوم:

زهراء، أنت.. أتذكرين
تنورنا الوهّاج تزحمه أكفّ المصطلين؟
وحديث عمّتيَ الخفيض عن الملوك الغابرين؟

ووراء باب كالقضاء
قد أوصدته على النّساء
أيد تطاع بما تشاء، لأنّها أيدي رجال
كان الرّجال يُعَرْبِدون ويسمرون بلا كلال.
أفتذكرين؟ أتذكرين؟
سعداء كنّا قانعين
بذلك القصص الحزين، لأنّه قصص النّساء
حشد من الحيوات والأزمان، كنّا عنفوانه
كنّا مداريه اللّذين (انداح) بينهما كيانه
أفليس ذاك سوى هباء؟
حلم ودورة أسطوانه؟
إن كان هذا كلّ ما يبقى فأين هو العزاء؟

نحن هنا حيال حركة ثالثة تصل بها القصيدة إلى ذروتها الغنائيّة التعبيريّة. وهي تستهلّ بنداء اسم «زهراء»، ويبدو طبقاً لمؤرّخي السيّاب أنّه اسم مستعار لرفيقة صباه، يكنّي به عن «وفيقة» بنت عمّه، ولعلّ صحبته لها ولغيرها من الأطفال، واندماجه في صفّ ضعاف البيت مع النّساء قد وضعاه في هذا الموقف الذي يبدو للوهلة الأولى خارجاً عن الإطار العام للقصيدة التي تستحضر ماضي الطفولة بأكبر قدر من التحنان؛ إذ يشير إلى صلابة عالم الرّجال المنهمكين في سمرهم وعربدتهم، في مقابل عالم الطفولة والإناث المستضعفين، لكن هذا التقابل ذاته يعزّز التماسك الدلالي للنصّ؛ بما يبرزه من خصوصيّة المجتمع العراقي الذكوري وانشطاره على هذا النسق. ويظل انحياز الشّاعر «الرّجل» الآن لهذه الطفولة الأنثويّة هو الذي يمثّل ثنائيّة الأمّ/ الأبّ في خطاب السيّاب الشعري بتغليب أحد طرفيها. لكنّ البؤرة الدلاليّة المكثّفة والجامعة لخيوط النصّ التي تسمح لنا باعتبارها أبرز نقطة في هذا التيّار الغنائي المعبّر هي تلك التي تتركّز في عبارة «حشد من الحيوات» لتبلغ أوج عنفوانها في تمثيل كيان متوحّد من صورة الذّات وهي مسكونة بأنس الرفقة الحانية. وإذ تمضي بقيّة القصيدة في رحلة التماهي بين الوطن والحبيبة، وبين الذّات في صميم كينونتها وبين اسم هذا الوطن، فإنّ ذلّ الغربة وضعفها لا يلبث أن يسفر بشكل حادّ عن بروز عنصر المال وتضخيم دوره في تحديد مصائر الرّجال. وتنتهي القصيدة بحسرة ملتاعة، وانتظار ـ دون جدوى ـ للرّياح وللقلوع التي هبّت في مطلعها.

ويبدو أنّ النموذج السردي الغالب على هذا النصّ هو الذي أتاح للشاعر استجماع العناصر الشتيتة من صور الحاضر وذكريات الماضي ونسجها في اتساق وعفويّة، بقدر واضح من الشفافيّة والتماسك والتوازن، بحيث تصبح في تقديمها لهذا الحشد من الحيوات تحقيقاً

شعرياً للسمات الأسلوبيّة في ظواهر التنوّع اللّغوي والموسيقي، ويتّضح من الخاصيّة المميّزة لهذا الأسلوب التعبيري في جملته، وللحيوي منه بالذّات، أنَّ المتلقّي لا يجد صعوبة في تجميع الأشتات في محور دلالي واحد، لأنَّ فورة المشاعر ووحدة الاتجاه العاطفي وبروز التوافق بين الموقف الشعري وأدوات التعبير، كلّ ذلك يصل بالتيّار الغنائي إلى تحقيق استراتيجيّة تناوب العناصر مع انسجامها وتعدّدها مع وحدتها، وقدرتها على تنظيم وحدة إيقاعيّة شاملة كمظهر جمالي مهيمن على جميع وحدات النصّ.

حركيّة الترجيع والإنشاء:

يوظّف السيّاب عدداً من التقنيّات التعبيريّة اللاّفتة التي تصبغ شعره بصبغة ديناميكيّة مدهشة، تتجاوز الإطار الذّاتي المحدود لتلتحم بالتجربة الشاملة للإنسان في تقلّباته وعذاباته الوجوديّة والاجتماعيّة. ولأنّه كان واعياً بهذا الطّابع المميّز لشعره، ومخالفته للتّراث الرّومانسي المباشر الذي كان يتكئ عليه في الأدب العربي المعاصر له، خاصّة عند علي محمود طه الذي افتتن به مع نازك الملائكة، فقد أراد السيّاب أن يعلن تجاوزه لحدود هذا الطّابع الغنائي، وطموحه في أن يحقّق مستوى أرقى وأشمل في إبداعه، فيبادر إلى تحديد أسلوبه الشعري قائلاً ـ كما ينقل عنه مؤرّخوه ـ «لست شاعراً غنائيّاً، ولكنّني شاعر ملحمة وقصيدة طويلة».

ولاشكّ أنَّ محاولاته الأولى في كتابة المطوّلات التي فقد بعضها، واحتفظ بشذرات من بعضها الآخر متوزّعة على عدد من القصائد، تستجيب بالفعل لنزوع سردي واضح مرتبط بالرّوح الملحمي البطولي، تعزّزه طريقته المنتظمة في هيكليّة نصوصه طبقاً لأنساق مقطعيّة مرقّمة ومتوازية. لكنَّ مصطلح «الملحميّة» الذي ابتعث في العصر الحديث مقترناً بصبغة أدبيّة مسيحيّة عند كلّ من «إليوت» و«سيتويل» اللّذين مافتئ السيّاب يعلن استجابته العميقة لشعرهما من جانب، كما اقترن بطابع أيديولوجي ملتزم عند الواقعيين الاشتراكيين ـ خاصّة منذ تجارب بريخت في المسرح الملحمي من جانب آخر، هذا المصطلح لا يمثّل مركز الثقل الاستراتيجي في خطاب السيّاب الشعري، ولا البؤرة التي تتفرّع عنها تقنيّاته التعبيريّة، وإن كان يتماسّ معها في بعض الأحيان كما رأينا عند تحليل أبنيته الإيقاعيّة. وربّما كان لإيحاء كلمة «الملحمة» في الوجدان العربي، وما تشير إليه من بطولات كبرى في الصّراعات التّاريخيّة الدامية، والمواقف الفذّة التي يتّخذها عظماء الفنّانين دخل في تطلّع السيّاب لأن يكون ملحمياً بدوره. فإذا تساءلنا عن أبرز مظاهر الحركيّة المتحقّقة في خطاب السيّاب الشعري وجدنا أنّها متعدّدة ومتداخلة، وأنَّ بوسعنا أن نشير إلى عدد منها:

- الترجيع
- الإنشاء
- التناصّ

ـ الأسطرة

ـ الترميز

وكان علينا أن نبحث عن نماذج شعريّة محدودة الطول تتجلّى فيها هذه التقنيّات، باعتبارها مكوّنات البنية النصّية المشعّة في بقيّة عناصرها المتشابكة، وأن نلاحظ دائماً تداخلها البنيوي في تكوين نسيج التعبير.

فعمليّات الترجيع مثلاً لا تقتصر على مستوى الإيقاعات الصوتيّة، عندما يعتصر السيّاب [كان هذا الفعل من مفضليّاته] ما في الكلمات والجمل من طاقات موسيقيّة يأخذ في توزيعها وتنميتها وتمثيل تلاشيها وتآكلها على طريقة المحاكاة ليفجّر مكنوناتها السحريّة، مثل «بابا» في قصيدة «مرحى غيلان» و«مطر» في «أنشودة المطر» و«جيكور» في أغانيه ومراثيه العديدة، وكذلك «هياي، كونغاي، كونغاي» في قصيدة «من رؤيا فوكاي» وغيرها من عشرات الأعمال التي ترتكز على محور صوتي يمثّل ترجيعه بشكل منتظم البؤرة الإيقاعيّة والدلاليّة للنصّ. كما أنّ هذا الترجيع يتجسّد أيضاً في بعض الأبنية الصرفيّة للكلمات التي تدلّ على المحاكاة، وهي الأفعال المضعفة ثلاثيّاً ورباعيّاً مثل «سحّ» و«نثّ» و«ضعضع» و«عضعض»، وقد لوحظ أنّ استخدامها عند السيّاب قد اتّسم بالتكاثر بدءاً بديوانه «أنشودة المطر»، وقدّم أحد الباحثين[1] جدولاً مفصّلاً لها في دواوين السيّاب، وجملتها ـ طبقاً لما ورد عنده ـ تبلغ ٢٨ فعلاً مضعّفاً تتكرّر بما يربو على ١٥٠ مرّة. ويربطها الباحث بمراحل حياته المختلفة؛ إذ تعبّر في تقديره عن «احتدام الصّراع السياسي والاجتماعي» في الشطر الأوّل من عمره، وعن «احتراق الجسد النحيل عند مرضه». وأحسب أنّنا بحاجة إلى تحقيق الظاهرة أسلوبيّاً أوّلاً؛ أي التأكّد من ارتفاع نسبة هذه الصيغ في شعر السيّاب عنها لدى غيره، فإذا ثبت ذلك بالبحث المقارن، وظنّي أنّه قد يثبت، فإنّ التفسير الملائم حينئذ ينبغي أن يتعلّق بطبيعة النسيج اللّغوي والاتّجاهات الأسلوبيّة الغالبة في شعر السيّاب، بدلاً من هذه القفزة النّوعيّة الضخمة التي تربط بين ظواهر غير متجانسة مثل وقائع الحياة وصيغ الكلمات؛ خاصّة عندما تتناقض هذه الوقائع وتظلّ الصيغ هي ذاتها في كلّ الأحوال. وكما يتمثّل الترجيع على المستوى الصّوتي والصرفي فإنّه قد يمتدّ ليشمل بعض النماذج النحويّة المتداخلة مع الترنيمات الصوتيّة المؤلّفة لها، ولنأخذ نموذجاً لذلك قصيدة السيّاب الشهيرة «النّهر والموت» التي يقول مطلعها:

بويبْ..
بويب..
أجراس برج ضاع في قرارة البَحَرْ.
الماء في الجرار، والغروب في الشجرْ
وتنضح الجرار أجراساً من المطرْ

---

(١) انظر: عبد الكريم حسن: المصدر السابق ص ٤١/ ٤٦.

بلورها يذوب في أنينْ
«بويبُ . . يا بويب»
فيدلهمّ في دمي حنينْ
إليك يا بويب،
يا نهريَ الحزين كالمطرْ .

فكلمة «بويب» التي تتكرّر في تفعيلة متآكلة، في المطلع والوسط البلّوري الذائب وقبيل نهاية المقطع، تمثّل رقية سحريّة يحدّد نطقها ما يناط بها من تعاويذ إيقاعيّة، بحيث يتمّ تحفيز الطبيعة الصّامتة لاسم النّهر عن طريق المحاكاة واستثمار صيغته المصغّرة لابتعاث حروفه حتّى تعود للتصويت والدقّ في عمليّة الإسناد النحويّة الأولى «بويب . . بويب . . أجراس برج». لكن هذا الدقّ النّاعم الذي يكاد يولد متلاشياً ضائعاً في قرارة البحر يبدو مثل البرج اللاّمرئي الذي ينبعث منه. هنا تتمّ دلالياً بداية «أسطرة» الاسم وربطه بالأعراق الميثولوجيّة. ويلعب الترجيع الصّوتي دوراً هامّاً في هذه الأسطرة، حيث يتحوّل النّهر الريفي الصغير، باسمه الطّريف، إلى نموذج مفعم بالدّلالة التي لا يكاد الرّمز العادي يطيقها. ففيه تختمر رؤى الحياة والموت، وتتمثّل قوى الإخصاب والطفولة، والوجود والعدم، بحيث نراه يفيض بالمعنى بأكثر ممّا يتدفّق بالماء .

ثمّ تأتي المتوازيات النحويّة في الجملة الثانية من المقطع :

الماء في الجرار، والغروب في الشجر

لتحدّد مناط الشعريّة في التركيب. فبالرّغم من شكلها التقريري الذي يخلو في ظاهره من آليّات التصوير، فإنَّ تحويل الماء من النّهر إلى الجرار، وامتلاء الشجر خاصّة «بسائل» الغروب، عبر «في» الظرفيّة وعن طريق التوزيع المتماثل الذي تقوم به «واو» العطف، كلّ هذا يوقظ لدى المتلقّي شعوراً جديداً بالأشياء، يتولّد عند إدراك هذه النسبة اليسيرة من الانحراف التركيبي، لكنّها كافية لخلق درجة عالية من التوتّر الجمالي. وعندما تنضح الجرار «أجراساً» من المطر، فإنَّ هذه المفعوليّة تعزّز الانحراف وتصل بالتركيب إلى درجة السخونة الشعريّة اللاّزمة. ويقوم ترجيع اسم النّهر مرّة أخرى بدور النّاقل للمشهد الخارجي إلى عالم الشّاعر الباطني، حيث يتضعّف حسّ الشاعر بتضاعف الفعل «يدلهمّ» وصبّه المتكاثف للحنين في دمه حتّى يمتزج به ويتّصل سائله بماء السماء المقدّس الحزين .

وتفتتح صيغة تعبيريّة جارفة وحارقة، مكوّنة من فعل الرّغبة الحاني: «أودّ» + «لو» الشرطيّة سلسلة من مظاهر التحنان يتمّ ترجيعها عدّة مرّات في المقطع التالي يمكن أن تستصفى هكذا :

ـ أودّ لو عدوت في الظلام
ـ أودّ لو أطلّ من أسرّة التلال

ـ أودّ لو أخوض فيك، أتبع القمر
ـ أودّ لو غرقت فيك، ألقط المحار

فتتصاعد عمليّة التماهي مع النّهر الذي يطفح بمفارقة الجمع بين الموت والحياة في نفثة واحدة، وترتفع في الوقت ذاته شحنته الدلاليّة لتعلو على مستوى الرّمز مشارفة أفق الأسطورة. ويتحوّل «بويب» هذا من جدول متواضع عند قرية «جيكور» بريف البصرة، إلى بؤرة مكثّفة بأمواج الدلالات الشعوريّة والكونيّة، وهو يقف في مقابلة الشّاعر الذي يخاطبه مقدّماً له طقوس المودّة وشعائر التقديس.

وحين يتابع خطاب النّهر في المقطع الثاني من القصيدة، تتحوّل الأجراس إلى نداء الدم في العروق، وتبرز إرادة البطولة عاتية في خطاب السيّاب:

أودّ لو عدوت أعضد المكافحين
أشدّ قبضتيّ ثمَّ أصفع القدر
أودّ لو غرقت في دمي إلى القرار،
لأحمل العبء مع البشر
وأبعث الحياة، إنَّ موتيَ انتصار

هنا لا يمكن أن يفيد حساب المفردات «رقميّاً» لتغليب جانب الموت على هذه الإرادة القصوى للحياة؛ حيث ينبثق «البعث» من الجدليّة التي تنتصر للوجود على العدم بقدر ما تنجح تقنيّة الترجيع في تحقيق درجة عليا من الشعريّة. بيد أنَّ حيويّة السيّاب الشعريّة لا تمتاح من مصدر واحد، ولا ترتكز على نموذج مكرور؛ إذ إنَّ مثل هذا النموذج لا يلبث أن يصبح آليّاً جامداً إن لم تتخلّله انتقالات تهزّه وتعيد المتلقّي إلى الإحساس النشط بفاعليّته.

وإذا كان الشّعر هو الذي يعيد للغة طابعها الباعثي المحفّز عندما يبثّ في الكلمات روح الأشياء، ويجعل الأسماء سببيّة، ويربط بين الصّوت والدلالة، متجاوزاً الاعتباطيّة المصمتة، فينفخ في أشكال اللّغة حتّى تغدو مسكونة بالحركة والحيويّة، فإنَّ بعض مقاطع السيّاب تعمد إلى تفجير هذه الحيويّة عبر الاستخدام المتوالي للصيغ الإنشائيّة من نداء وأمر واستفهام وتعجّب بنسبة تفوق ـ فيما يبدو ـ مثيلاتها في خطاب الشّعر المعتاد. عندئذ تلعب الصيغ النحويّة ومعدّلات تكرارها وترجيعها دوراً أساسيّاً في حركيّة هذا الأسلوب. ولنرقب ذلك مثلاً في القصيدة العاشرة من مجموعة «سفر أيّوب» التي يتضمّنها ديوان «منزل الأقنان» حيث تمضي هكذا:

يا غيمة في أوّل الصباحْ
تعربد الرّياحْ
من حولها، تنتف من خيوطها، تطيرْ
بها إلى سماوة تجوع للحريرْ.

سينطوي الجناح،
ستنتف الرِّياح ريشه مع الغروبْ،
يا غيمة ما أمطرت تذوبْ.

لكن يا ترى إلَام تشير هذه الغيمة المناداة الباكرة، وقد أخذت الرِّيح تنوشها حتّى ليتهدّدها الذوبان قبل أن تمطر؟ وهذا الجوع للخيوط الحريريّة المتناثرة يتربّص بها عبر مجموعة من الأفعال المتتالية «تعربد، تنتف، تطير، تنطوي، تذوب» بشكل يدفع الخطاب إلى انقلاب فجائي تحلّ فيه صيغة الأمر محلّ النداء:

فأبرقي وأرعدي وأرسلي المطرْ
ومزّقي ذوائب الشّجرْ
وأغرقي السهوبْ
وأحرقي الثّمرْ.
سترجحنّ بعدك السنابل الثقال بالحبوبْ
وتقطف الورود والأقاحْ
صبيّة يؤجّ في وجنتها الجنوبْ
وأنت ذرَّة من الدماء والجراحْ.

ماذا تعني تلك الغيمة التي يتراوح الحديث إليها هكذا بين النّداء والأمر؟

لو كانت تشير إلى سحابة فعليّة يضرع إليها الشّاعر لما كان هناك سبب لدمغها بالتناثر والذوبان العبثي قبل أن تمطر، ولما كان ثمّة مبرّر لهذه الحميّة التي تتلبّسه وهو يهتف بها مستصرخاً كي تنفجر خصباً ونماء! عندئذ يأتي دور التوازي في صيغة النّداء ليقيم التوزان بين طرفيِ الدلالة:

وأنت، يا شاعر واديك، أما تؤوبْ
من سفر يطول في البطاحْ
تراقص النّهرْ
وتلثم المطرْ
أما سمعت هاتف الرّواحْ؟
«خام وزنبيل من التراب
وآخر العمر ردًى». ويطلع القمرْ.
فأبرق، ارعد، أرسل المطرْ
قصائد احتوى مداها دارة العمرْ.
يا غيمة في أوّل الصباحِ

يا شاعراً يهمّ بالرّواحِ
وودّع القمر.

هنا تكتمل جمالياً بنية النصّ الشعري، بعد أن أشبعت دوائر الخطاب بهذا التوازي الفادح بين غيمة الصباح وشاعر الوادي في مجموعة أفعال الأمر ذاتها، بعد أن انسرب إليها بشكل خاطف هاتف الرّواح الذي يحاورها من داخل الوعي العميق بقدر الإنسان ينذرها بحكم الرّدى، لكنّه لا يقوى على الحيلولة دون فعل الانبثاق العظيم: طلوع القمر. عندئذ تعود لتتوحّد من جديد على صعيد الخطاب المتتالي تلك الغيمة الباكرة مع الشّاعر الذي يهمّ بتوديع الكون بعد أن يكون قد أضاءه ملياً بأقمار الشّعر. فتقوم وحدة المنادي ومن تتوجّه إليه أفعال الأمر وصيغ المستقبل بدور الجهاز العصبي المكشوف الذي يمنح النصّ بداهته ويضفي عليه تلك الصبغة الحيويّة، حتّى وهو ينذر صاحبه بتوديع الحياة؛ إذ إنّه سيظلّ يسكب عبر كلماته الشعريّة ضوءه القمري الفاتن.

لعبة الأقواس:

في تعليق مقتضب يثبته السيّاب في هامش إحدى صفحاته يشير إلى أنّ الأقواس لا تعني بالضرورة تضميناً لكلام آخر، ثمّ يسكت عمّا تعنيه حينئذ. ولعلّنا قد لاحظنا في القطعة السّابقة تحديد علامات التنصيص لما قاله هاتف الرواح «خام وزنبيل من التراب. وآخر العمر ردًى» ويظلّ بوسعنا حينئذ أن نتحدّث عن تقنيّة «التناصّ» في خطاب السيّاب الشعري دون أن نثقل على القارئ بالجهاز المفاهيمي النظري الذي يدعمها، اكتفاء ببهاء المشهد الشعري الخصب وهو يوظّفها لإنتاج دلالته الحركيّة عند السيّاب. وعندئذ ندرك مدى جرأته المبكرة في استخدام هذه التقنيّة بوعي كبير يجعله يمزج مستويات خطابه الشعري بعناصر سرديّة وشعبيّة ورمزيّة وأسطوريّة، بأبيات من شعراء سابقين عليه، وفلذات ممّا قاله من قبل، وجمل ممّا كان يعرفه معاصروه وضاعت الإشارة إليه، لكن أثر التحام أجزاء الخطاب مازال ماثلاً أمام العيان، حيث يقوم التخالف في اتجاه الخطاب الاستراتيجي والتفاعل بين طرفيه بمهمّة توليد معناه الجديد. ولما كانت جميع نصوص السيّاب حافلة بأشكال عديدة من هذا التناصّ فإنّ حسبنا أن نلتقي بقراءة مقطوعة واحدة من شعره السياسي السّاخن كي نتبيّن طريقته في هذا التوظيف، وكيف تتخلّل أدواته الأسلوبيّة جميع مستويات تجاربه الشعريّة.

عندما يصف السيّاب مدينته العظمى «بغداد» بأنّها «مبغى كبير» يهرع في هامش الصفحة ليثبت أنّ القصيدة قد «كتبت في العهد المباد قبل ثورة ١٩٥٨»، ويشكّك نقّاده في مصداقيّة هذه التقية، لكن بوسعنا أن نريح ضمير السيّاب ونفهم «بغداد» هنا باعتبارها نموذجاً للمدينة العربيّة في جميع الأقطار، قبل الثورات وبعدها أيضاً، مادامت لم تعرف أنوار الحداثة ولم تسطع عليها شمس الديموقراطيّة. لكنّنا لا نريد أن نتناول بالتحليل الدلالة

السياسيّة للقصيدة، بل تتبع كيفيّة تولّدها عبر تحاور أجزاء القول الشعري. فنلاحظ على الفور أنَّ القصيدة لا تمضي بطريقة غنائيّة وصفيّة مألوفة؛ بل تعمد إلى تقطيع بعض المشاهد السرديّة وتوزيعها على أسطر تعتمد على التقابل التشكيلي فيما بينها بحيث يتخلّق فيها لون من تناصّ السياقات المتوازية، فهو يقول في المطلع:

بغداد؟ مبغى كبيرْ
(لواحظ المغنّيهْ
كساعة تتكُّ في الجدارِ
في غرفة الجلوس في محطّة القطارِ)
يا جثّة على الثرى مستلقيهْ
الدود فيها موجة من اللّهيب والحريرْ

فالقوس الذي يفتحه الشّاعر مباشرة بعد المطلع المثير يفصل بين المدينة ومعادلها الموضوعي: لواحظ المغنّية، وهو لا يضفي عليها أيّة صفة مباشرة تسمها بالعهر، بل يعمد إلى خلق سياق سردي، عبر تشبيه طريف لها، لا يستخلص منه سوى الآليّة الرتيبة لتكّات السّاعة، والعموميّة المفضوحة في محطّة القطار. لكنَّه عندما يغلق القوس يظلّ التناظر الإيقاعي والدلالي بين المغنّية والجثّة المستلقية يخترق حاجز القوس ليوحّد بين أطراف التعادل، ويجعل من مظاهر الترف الماديّ في المدن العربيّة موجة دوديّة من اللّهيب والحرير تغلّف المقطوعة برويها المكرور. فقصّة «لواحظ» التي اقتطعت بعض فلذاتها، ولم ترو بقيّة تفاصيلها تتقاطع مع الجملة الهجائيّة «بغداد.. يا جثّة» لتدمج سياقين: أحدهما غنائي خطابي، والثاني سردي مبهم، في عمليّة تناصّ حاذق، لا يشترط لنجاحه العثور على مصدره أو تكملته، بل يتكفي في تفعيله بما يبثّه من تقاطع وتواصل واختراق لحاجز الأقواس.

وتأتي الجملة الشعريّة الثانية بتقاطع من نوع آخر، كأنّه شرح وتعميق لاهث عبر نموذج آخر من التقابل التماثلي:

بغداد كابوس: (ردى فاسدُ
يجرعه الراقدُ
ساعاته الأيّام، أيّامه الأعوام، والعام نيرْ:
العام جرح ناغر في الضميرْ)

وهنا نجد أنَّ عمليّة التنصيص بالقوس لا تعزل نموذجاً سرديّاً كما سبق، وإنّما تورد تعقيباً ممعناً في تمثيل الكابوس بطريقة تعبيريّة لافتة؛ فأبرز ما يبهظ الإنسان في الكابوس هو تطاوله الزمني، ويتمّ أداء هذا التطاول هنا باستثمار طريقة شعبيّة معروفة عبر «تداخل الإسناد» «السّاعات أيّام، الأيّام أعوام، العام نير» وهو النموذج ذاته الذي يستخدم مثلاً في

حكاية «البيضة والدجاجة والقمحة والحدّاد إلخ». ولكنَّ الشّاعر لا يلبث أن يغرس الكلمة الأخيرة في وجدان المتلقّي عندما يصبح «العام جرح ناغر في الضمير». هنا يوهم الشكل باستمرار صيغة التناصّ وتداخل السياقات، لكنّه لا يتمّ إلاّ على مستوى التماثل في نموذج الإسناد بين اللّغة الفصحى والشعبيّة في أساليب الأداء؛ حينئذ تلجأ الصيغة الشعريّة إلى حيلة القافية لإغلاق الدائرة المفتوحة وإشباع الجملة باكتمال الإيقاع، وكأنَّ إغلاق القوس ليس كافياً لهذه الوظيفة. بيد أنَّ القفزة المدهشة التي تقوم بها الأبيات التالية تحقّق واحداً من أنجح نماذج التناصّ في الشعر العربي المعاصر دون حاجة لوضع الأقواس أو التقاطع عبرها:

عيون المها بَيْنَ الرصّافة والجسرْ
ثقوب رصاص رقشت صفحة البدرِ،
ويسكب البدر على بغدادْ
من ثقبَيِ العينين شلالاً من الرّمادْ

هنا ليس بوسع مدينة عربيّة أخرى أن تحلّ محلّ بغداد وعيون مهاها السّاحرة؛ فبغداد التي أصبحت مبغى يمتهن الحبُّ انتهكت قداسة تاريخها العاطفي وخيّبت ظنّ شاعرها القديمْ «علي بن الجهم» الذي يقال إنّها قد نجحت في تحضيره وتثقيفه وترقيق حياته ولغته، حتّى نسي كلابه وتيوسه البدويّة، فقال فيها بعد الشطر الأوّل:

جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

لكن بغداد المظاهرات والثّورات الدامية تجعل عيون المها ذاتها:

ثقوب رصاص رقّشت صفحة البدر.

فتبرز أمامنا صورة الحداثة الشعريّة وهي تتمزّق لتجرّ وراءها حداثة الحياة، عبر هذا الإسناد الانحرافي المدهش. وتمتدّ صورة ثقوب الرّصاص في صفحة البدر لتخترق ضمير الشّاعر بدر، فتجعله يسكب على مدينته الغادرة ـ بدلاً من ضوئه الغامر الحنون السحري ـ شلاّلاً من الرّماد، وبدلاً من شعره الرّومانسي نفحة سيرياليّة محدثة. ويتجلّى حينئذ أنَّ التناصّ الذي يذهلنا لا يقوم بين السيّاب وهذا الشاعر البدوي المدجّن فحسب، وإنّما يقوم أيضاً بينه وبين كلّ من «إليوت» و«لوركا». فهذا البدر المثقوب يبدو أنّه قد انفلت إلى قصيدة السيّاب من أقمار لوركا الرماديّة التي طالما سكبت الحزن على مدينة نيويورك عندما زارها وغازلها وهجاها. كما تدفّق هذا «الرّماد» ـ حتّى صار شلاّلاً ـ عبر أربعاء إليوت الشهير الذي طالما تملاّه السيّاب. وهنا نشهد في أربعة سطور شعريّة فحسب تمازج أربعة عوالم شعريّة بما يفصلها من آماد زمنيّة ومكانيّة، منصهرة عناصرها كي تشفّ عن هذه الرؤية الحداثيّة الفائقة.

وتلعب الأقواس ـ مرّة أخرى ـ دوراً هامّاً في تمايز أجزاء الخطاب الشعري واختلاف وجهتها الدلاليّة وتفاعلها، دون أن يكون ثمّة دليل ملموس على إقحام كلام آخر في النصّ.

وهل هو لنفس الشّاعر في مرحلة مختلفة، كما يحدث كثيراً عند السيّاب الذي ينمّي لغته ورموزه ويعيد استخدام لوازمه الخاصّة، أم أنّه مجتلب من سياق خارجي كان معروفاً عنده وعند قرّائه، ثمّ لم يعد بنفس الدرجة من البداهة والوضوح بعد تغيّر القرائن الحاليّة، دون أن يبقى في المقال ما يشير إليها:

وتعصر الدروب، كالخيوط، كلُّها
في قبضة مارده
تمطّها، تشلُّها
تحيلها درباً إلى الهجير.
وأوجه الحسان كلهنّ وجه «ناهده»
(حبيبتي التي لعابها عسلْ
صغيرتي التي أردافها جبلْ
وصدرها قُللْ)
ونحن في بغداد من طينِ
يعجنه الخزاف تمثالا،
دنيا كأحلام المجانينِ
ونحن ألوان على لجّها المرتجّ أشلاء وأوصالا.

ففي سياق تمثيل قبضة السّلطة الباطشة التي تسحق فرديّة الإنسان وتمحو إنسانيّته، وتطحن الأشياء وتحيلها إلى هجير تتحوّل كلّ النّساء إلى موضوع شبقي بحت مثل ناهدة - لعلّها من معالم المبغى البغدادي الصغير - ويأتي التغزّل بمفاتنها الجسديّة المثيرة للشهوة ليمثّل فاصلاً مرحاً وموجعاً بين شطري الرحى التي تسحق بغداد وأهلها وتجعلهم عجينة خزاف يشكّلها بطغيانه كما يريد. فوجهة المعنى قبل القوسين وبعدهما مخالفة لما بينهما، لأنّ إيقاع الأسطر الشبقيّة وجودي مفتون، وما حولهما عدمي مطحون، ويلقي هذا التخالف ذاته في نفوسنا ثقل القرار الدلالي العميق. أمّا مصدر هذه الأسطر المقوّسة، وهي هي قطعة من أغنية شعبيّة عراقيّة رائجة، تشبه ما يشيع في الرّيف المصري مثلاً عن مرمر النهدين، وجبل الردفين، ولعاب الغانية العسلي، فإنّ ذلك يظلّ سؤالاً مفتوحاً لا يعوق تلقّينا لهزّات التخالف النصّي وما ينتجه من فعالية جماليّة، كما لا يعوق الشّعور الذي يتولّد بشكل غير مباشر لدينا ونحن نقابل هذا النّوع من الهوى الغريزي الشبق بعشق مثالي آخر كانت عيون المها قد علّمته لشعراء بغداد في عصرها الذهبي السّابق.

الأسطرة وصناعة الرّمز:

كان السيّاب واعياً بتوظيفه المنتظم لهذه التقنيّة التعبيريّة التي أجاد استثمارها منذ بداياته، عندما اطّلع على مسودّة الفصل الذي ترجمه «جبرا إبراهيم جبرا» عن الأسطورة من

كتاب «فريزر» الشهير «الغصن الذهبي» ومنذ عاين كبار أساتذته الشعريين: إليوت وسيتويل ولوركا، وهم يتعمّدون بماء الأسطورة في صناعتهم للرّموز الشعريّة، فأخذ شاعرنا يدافع بلغة نقديّة جدليّة عن هذا الموقف بقوله: هناك مظهر مهمّ من مظاهر الشعر الحديث، هو اللّجوء إلى الخرافة والأسطورة؛ إلى الرّموز. ولم تكن الحاجة إلى الرّمز، إلى الأسطورة أمسّ ممّا هي اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أنّ القيم التي تسوده قيم لاشعريّة، والكلمة العليا فيه للمادّة لا للرّوح. وراحت الأشياء التي كان في وسع الشّاعر أن يقولها، أن يحوّلها إلى جزء من نفسه تتحطم واحداً فواحداً، أو تنسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر عن اللاّشعور لن يكون شعراً. فماذا يفعل الشّاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ماتزال تحتفظ بحرارتها لأنّها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزاً، وليبني منها عوالم يتحدّى بها منطق الذهب والحديد[1].

ما يهمّنا في هذا الدفاع هو ما يتجلّى فيه من شعور السيّاب بالحاجة الملحّة إلى صناعة الرّمز من المواد الأسطوريّة أو غيرها، نظراً لأنّ العناصر التعبيريّة المباشرة قد فقدت فاعليّتها، وانسحبت إلى هامش الحياة. ومن ثمّ فإنّ الأسطورة ـ والأسطرة التي تتمثّل في تحويل العادي إلى أسطورة ـ هما اللّذان يعيدان الشّعر إلى قلب الحياة النابضة بالحرارة وبراءة البكارة. ودعك ممّا يشفّ عنه تعليل السيّاب من صبغة مثاليّة واضحة، عندما يَسِم عالم اليوم بالماديّة والفقر الرّوحي والخلوّ من الشعر، فهذا شأن الشعراء في إحساسهم بضرورة رسالتهم للكون، وإلاّ فمتى كان هذا العالم مفعماً بالشّعر ومحكوماً بهيمنة الرّوح النقي الخالص لذى من يعيش قبل أن يحيله التّاريخ إلى أسطورة؟ أقول: دعك من ذلك ولنتأمّل نقديّاً طريقته في بناء رموزه واصطناع أساطيره.

ومادمنا قد مضينا في قراءة الجداول الإحصائيّة والاهتمام باستخلاص نتائجها الكلّية الدالّة فإنّ بوسعنا الإشارة إلى أنّ جملة العناصر الأسطوريّة التي يوظّفها السّيّاب ابتداء من ديوانه الناضج «أنشودة المطر» تبلغ (٣٦) عنصراً يتكرّر ذكرها (٢١٧) مرّة. وأنّ الإشارة إلى المسيح والصلب تتمتّع بأعلى نسبة تكرار في هذه الرّموز إذا تبلغ (٦٥) مرّة، تليها الإشارة إلى تمّوز وعشتار التي تصل إلى (٤١) مرّة، ثمّ قابيل وهابيل التي تستخدم (٢٤) مرّة، والسندباد الذي يتكرّر (١٤) مرّة. ومعنى هذا أنّ الانطباع الشّائع عن إسراف السيّاب في استخدام الأساطير الغربيّة دون العربيّة الشرقيّة غير صحيح. وقد أفردت بحوث أكاديميّة لتوظيف السيّاب للأسطورة تحفل بكثير من التفاصيل التي تغنينا عن الإفاضة في هذا الجانب، وتدفعنا إلى الاهتمام بما يتميّز الأسلوب التعبيري به من خلق الأساطير الخاصّة ـ وهو ما نسمّيه بعمليّات الأسطرة ـ ضمن آليّات الترميز الشعري العامّ.

---

(١) انظر: مجلّة شعر، العدد الثالث، السنة الأولى، نقلاً عن مقدّمة أعماله الكاملة، الجزء الأوّل بيروت ١٩٧١ ص .

وصناعة الرّمز الشعري غير قاصرة بطبيعة الحال على هذا المذهب الرّمزي ذي الخصائص المكثّفة والتقنيّات المعقّدة في تكوين الرّموز وتوظيفها، بحيث تمثّل الاستراتيجيّة القصوى لمجموع أدوات التعبير الأخرى. أمّا في الأداء الشعري الذي يخضع لاستراتيجيّات أخرى، كما هو الحال في أسلوب السيّاب الحيوي، فإنّ صناعة الرّموز تتبع آليّات أقلّ كثافة وأكثر شفافية تهتمّ بالتوصيل الدلالي والشعوري ولا تعتمد على مجرّد الإيحاء المبهم العميق. وهناك معايير نقديّة لقياس الرّمز في النصّ الشعري من ناحية الطول والعمق، وهي تعتمد في جملتها على درجتي الانتشار والكثافة ومداهما. إذ يمكن للرّمز أن يستغرق القصيدة بأكملها، ويمكن له أنْ يشغل جزءاً هامّاً منها يقع في جملة مقاطع أو أبيات. كما يمكن له أن لا يمتد بهذا الشّكل، بل يظلّ محصوراً في نطاق محدود من القصيدة، الأمر الذي يؤثّر في عمليّة التشكيل الرّمزي ويحدّد مداها نوعيّاً. من هنا فإنّ استمرار الرّمز على طول القصيدة كلّها أو مجموعة القصائد لا يمثّل وحده العالم الحاسم في الترميز، بل تضاف إليه طبيعة الرّمز ذاته، ونوع العلاقة التي يقيمها بين المستوى اللّغوي والعاطفي للتعبير، ومدى تواتر المؤشّرات التي تؤدّي إلى الحدس بدلالته. وحينئذ يمكن لنا أن نتبيّن مستويات الرّمز طبقاً لدرجة شفافية المادّة الاستعاريّة التي تقدّمه. فكلّما اشتدّت كثافتها حجبت ما تشير إليه وأصبحت أكثر دخولاً في مجال الرّؤية بما يترتّب على ذلك من تحوّلات أسلوبيّة. وعلى هذا فإنّ التقسيم الأوّليّ للرّمز يتدرّج في مجال التخييل وطاقاته من الرموز المعتمة التي تستجيب مع ذلك للتحليل النصّي الكاشف إلى الرّموز التشكيليّة التي تقدّم بذاتها صورة أيقونيّة دالّة، حتّى نصل إلى تلك الرّموز الغائرة التي لا تترك لدى المتلقّي سوى آثار استجابة عاطفيّة بعيدة. وعن طريق الرّبط بين هذين المستويين من الانتشار والعمق يمكن للباحث أن يقيس أهمّيّتها ودلالاتها[1]. وقد مارس السيّاب صناعة الرّموز الشعريّة بطريقته التعبيريّة الخاصّة، فبعضها يمتدّ عبر عديد من القصائد، مثل «المطر» في «أنشودة المطر» ومثل «جيكور» و«بويب» في دواوين مختلفة كما أشرنا إلى ذلك من قبل، وبعضها يقتصر على عدّة قصائد محدّدة مثل «وفيقة» في ديوان «المعبد الغريق».

ونريد أن نتوقّف عند هذا النموذج من التّرميز في خطاب السيّاب الشعري حتّى نتأمّل آليّاته ومداه. فوفيقة هي بنت صالح السيّاب ابن عم جدّه عبد القادر، ويقول مؤرّخوه إنّها كانت صبيّة جميلة في سنّ الزّواج عندما كان بدر يحلم بها أحلام المراهقة الباكرة. غير أنّ التقاليد والعادات العائليّة كانت تمنعه أن يغازلها أو يذكرها في شعره، ومع هذا ظلّت ولو في الخفاء مثله الأعلى الممتنع حتّى نهاية حياته، وكانت قد تزوّجت وماتت وهي تضع مولودها في حدود عام ١٩٥٣[2]. وقد تحوّلت في رأي بعض النقّاد بحيث أصبحت تجمع في طبيعة

---

(١) انظر:
Bousoño, Carlos: Teoria de la expresion Poetica. Madrid 1966. Pag 135 - 136.

(٢) انظر: عيسى بلاطة: بدر شاكر السيّاب حياته وشعره، بيروت ١٩٧١ ص ٢٥/ ٧٢.

حياتها وموتها بين بدر وأمّه. فهي فتاة من عائلته ماتت أمّها وتركتها يتيمة كما حدث لبدر، أي أنّها في شخصها تمثّل مشكلة بدر، وهي في موتها تمثّل الأم(٢). وقد تفيدنا هذه البيانات في تفسير الطابع المثالي والميثولوجي الذي يضفيه الشّاعر على هذه الشخصيّة، وتحديد طريقة انبثاقها المتأخّر في شعره بعد أن تحوّلت إلى ذكرى بعيدة لا تعوق عمليّة الترميز.

فإذا ما طالعنا القصيدة الأولى التي تمّ فيها هذا التحوّل من مجرّد ذكرى مراهقة إلى رمز كلّي يتذرّع بإطار خارجي مادّي هو «شبّاكها»، ويضفي عليه من الدّلالات ما يتجاوز بكلّ تأكيد معناه الحسّيّ المباشر، وجدنا أنَّ الوسيلة التي يصطنعها السيّاب لتحقيق هذا التحوّل الوظيفي تتمثّل على وجه التحديد في خلق مجموعة من المؤشّرات السياقيّة المصاحبة، ذات طابع ميثولوجي في معظم الأحيان، لإحاطة «شبّاك وفيقة» بهالة تخييليّة تخلع عليه إيحاءات رمزيّة ليست موحّدة الدلالة، فهو يقول عنه:

شبّاك وفيقة في القريه
نشوان يطلّ على السّاحَهْ
(كجليل تنتظر المشيه
ويسوع) ينشر ألواحَهْ.
إيكار يمسّح بالشّمس
ريشات النّسر وينطلقُ،
إيكار تلقّفه الأفقُ
ورماه إلى لُجَجِ الرّمسِ.

فالصّفة الأولى التي يضفيها على الشبّاك أنّه نشوان؛ أي في ذروة الوجد بالحياة، وهذه مفارقة واضحة، فوفيقة ـ الفتاة ـ قد ماتت منذ سنوات بعيدة، وشبّاكها يغلّفه النسيان، لكن مخيّلة الشّاعر تبعثه وتجعله يطلّ على القرية، وهو يتفادى تسمية هذه القرية حتّى لا يثير تزاحماً في الإيحاءات يشتّت تأثيرها، بيد أنّه يربطها بمكان آخر عبر توظيف إيحاءات القداسة في أرض المسيح وهي تنتظر بعثه. ثمّ لا يذهب إلى أبعد من ذلك في استثارة الدلالة الرّمزيّة للبعث وتجاوز الزّمان، بل ينتقل فجأة بإيقاع متلاحق إلى رمز مضادّ، يتمثّل في أسطورة إخفاق «إيكاروس» الذي حلّق في السّماء بجناحين من الشّمع لم يلبثا أن ذابا عند اقترابه من الشّمس فسقط في لجّة الرّمس وهو يحاول تجاوز المكان. لكن هذا الاقتباس لو تأمّلناه يظلّ معلّقاً في فضاء القصيدة؛ إذ يعزّ على الشّاعر أن يربطه بشبّاك وفيقة بتشبيه أو استعارة أو غيرهما من أدوات التعالق. إنّه يظلّ مجرّد عنصر سياقي مصاحب يضفي إيحاءه ـ غير المترابط ـ على ظلال الشبّاك، ويتعيّن على القارئ أن يحدس ولو بشكل مبهم بنوع

(٢) انظر: إحسان عبّاس: بدر شاكر السيّاب، دراسة في حياته وشعره بيروت ١٩٧٢ ص ٣٩٣.

العلاقة بين هذه العناصر. فأسطورة «إيكاروس» الدّالّة على إخفاق نشدان المستحيل تومض بظلّها الثقيل على النصّ الذي كان يسعى لبعث شبّاك وفيقة وبثّ الحياة فيه، عندئذ يعود إليه الخطاب يبغي تحريكه:

شبّاك وفيقة يا شجرهْ
تتنفّس في الغبش الضاحي
الأعين عندك منتظرهْ
تترقّب زهرة تفّاحِ
وبويب نشيدْ
والرِّيح تعيدْ
أنغام الماء على السّعفِ

تتضافر غنائيّة الإيقاع الموسيقي في هذا المقطع الرّاقص مع نزعة العودة إلى الأصل الفطري للشبّاك عندما كان شجرة تتنفّس في الصّبح ومثله، وتتساقط عليه خيوط الرؤية وتحوطه حالات الترقّب حتّى تتفتّق فيه الحياة وتبزغ في شكل زهرة، تتضافر هذه العناصر لتنمّي وتعزّز دبيب الحياة فيه، بما يجعله يقترب من إمكانيّة تحقيق معجزة النشر. عندئذ تشرئب بدورها بقيّة العناصر الأسطوريّة التي تنهض من شعر السيّاب ذاته لتسهم في موكب التخليق، فيأخذ «بويب» ـ النّهر الذي جعله ميثولوجيا ـ في الإنشاد، وتلعب الرّيح بأنغام الماء على «سعف النخيل». إنَّ وحدة الطبيعة بكلّ ما تحمله من أجنّة أسطوريّة أسهم السياق النصّي لشعر السيّاب في توليد كثير منها تشترك في موكب البعث المحيط بهذا الشبّاك، فيبدأ في التحوّل إلى رمز لما لا يتجسّد في معنى وحيد لشدّة رهافته وإبهامه. وحينئذ يستكمل الشّاعر مشهده اللّامعقول لروحين يتراكمان عبر سور الوجود:

ووفيقة تنظر في أسفِ
في قاع القبر وتنتظرُ
سيمرُّ فيهمسه النّهرُ
ظلّاً يتماوج كالجرسِ
في ضحوة عيدْ،
ويهفّ كحبّات النَّفَسِ
والرِّيح تعيدْ
أنغام الماء (هو المطرُ)
والشّمس تكركر في السّعفِ
شبّاك يضحك في الألقِ؟
أم باب يفتح في السّورِ

فتفرّ بأجنحة الأفقِ
روح تتلهّف للنّورِ.

وفيقة التي تنظر أسيفة من قاع القبر لا تتحوّل إلى كائن عبثي، فلها حياتها هناك في الوجدان العربي المسلم، لم تتحوّل لجدث، مازالت تنتظر مرور ظلّه الذي يتماوج كالجرس. هنا نجد السيّاب يوظّف أسطورته التعبيريّة المميّزة، فمفردات النّهر والجرس والمطر والكركرة والسّعف هي أدوات سيّابيّة حميمة اشتركت كثيراً في تخليق الشعريّة عنده، والعودة إليها تمثّل بعثاً لغوياً يضاهي في شحذه لدلالة الرّمز الجديد «شبّاك وفيقة» ما تقوم به العناصر الميثولوجيّة العامّة. أي أنّه في هذا المقطع يستحثّ رصيده من الكلمات التي سبق له أن شحنها بطاقة تعبيريّة فذّة على مدى قصائده كلّها كي تقوم بدورها في تحريك المشهد وفتح باب في سور الحياة والأبديّة يسمح للأرواح بالانعتاق والعناق والدخول إلى عالم النّور المتوحّد. هذا الانعتاق لا يلبث أن يفجّر بدوره الطّاقة الأسطوريّة الذاتيّة لديه:

يا صخرة معراج القلبِ
يا «صور» الألفة والحبّ
يا درباً يصعد للربّ
لولاك لما ضحكت للأنسام القريهْ،
في الرّيح عبيرْ
من طوق النهر يهدهدنا ويغنّينا
«عوليس مع الأمواج يسيرْ
والرِّيح تذكّره بجزائر منسيّهْ
«شبنا يا ريح فخلّينا»

في مقطع واحد مكتنز تتلاقى ملحمة المعراج الإسلامي مع ملحمة الأوديسة اليونانيّة، لترتكز على صخرة الأولى وأنشودة الثانية للرّيح.

«شبنا يا ريح فخلّينا»

كي تصنع إطاراً رمزيّاً لهذا الشبّاك، فلا تطلّ منه وفيقة من العالم الآخر فحسب، بل تبدو منه روح الشّاعر وهي تبحث عن الخلاص والصّعود للملكوت الأعلى. بحيث يغدو هذا الشبّاك وقد حدّد منظوراً كونيّاً متجاوزاً للزّمان والمكان. يصبح شبّاكاً للعالم كلّه:

العالم يفتح شبّاكه
من ذاك الشبّاك الأزرق
يتوحّد يجعل أشواكه
أزهاراً في دعة تعبق

استحال الشبّاك الأزرق إلى سماء، وأخذت أشواكه تغرق في دعة الزّهور العاطرة إذ

توحّد العالم سلاماً ومحبّة، ويتأكّد هذا التوحّد الشعري الموازي للتوحّد الصوفي والمطاول لسموّه عبر وحدة الأمكنة، وانبثاق الحلم الإنساني الصافي فيها بالخير والحبّ والجمال:

شبّاك مثلك في لبنانْ
شبّاك مثلك في الهندِ
وفتاة تحلم في اليابانْ
كوفيقة تحلم في اللّحدِ
بالبرق الأخضر والرّعدِ.

أما وقد تحوّل الشبّاك، عبر هذه المتواليات النحويّة والمصاحبات الأسطوريّة العامّة والخاصّة إلى رمز كلّي، بحيث لم يعد عدّة ألواح تطلّ منها فتاة عراقيّة تسمّى «وفيقة»، وأصبح منفذاً لروح الكون كلّه في وحدة وجوديّة طاغية تجعل الفناء الوجه الآخر الجدليّ اللاّزم للحياة والضروري للبعث، فإنَّ بنية القصيدة تعود لتتّكئ بدورها على النّموذج التقني المفضّل لدى السيّاب وهو الترجيع الموسيقي والدلالي، لتكتمل دورتها، ويتمّ إيقاعها. لكن مع تعديل صارم في مفاجأته، يدعونا للتنبّه واستكناه محصلة رحلته الشعريّة:

شبّاك وفيقة في القريهْ
نشوان يطلّ على السّاحَهْ
(كجليل تحلم بالمشيهْ
ويسوع)
ويحرق ألواحَهْ

إنَّ هذا الحريق الرّمزي الأخير لألواح الشبّاك، وقد حلّ محل نشره وبعثه في المطلع لا يتمّ إلاَّ عبر جدليّة التوحّد البعثي بين الحياة والفناء مرّة أخرى. وهو الذي يذرو الرّماد في عيون منافذ الرّوح الكوني كما يحدث في محارق الهند لتتمّ دورة الولادة الجديدة عند نهاية النصّ، وعندئذ يتراءى لنا نوع من التماثل الأيقوني بين طرفيِ الإشارة الشعريّة، بحيث يحقّق الرّمز انتقالاته الحركيّة مع تحوّلات الحياة الماثلة فيه.

وإذا أعدنا قراءة حالات الترجيع المقطعي في خطاب السيّاب الشعري، ولنتذكّر فحسب أنشودة المطر، وجدنا أنّها كانت تتضمّن دائماً مثل هذا التعديل الأخير الذي يومئ لحركة النصّ ويشير إلى نموذجه اللّولبي، فهو ليس دائرة مغلقة، بل مجموعة من الدوائر المتداخلة، عبر عدد من التقنيّات التعبيريّة المتضافرة، يقوم فيها الترجيع والإنشاء والتناصّ والأسطرة والترميز بالدّور الأساسيّ في تكوين بنية النصّ وتوليد دلالاته المشعّة، طبقاً لاستراتيجيّة حيويّة فعّالة تحقق درجة عالية من شفافية التوازن والكثافة النسبيّة، بحيث لا تقع في الإبهام وهي تحوّل العالم إلى كلمات.

ـ ٤ ـ

أسلبة الدراما في الشعر

يقول «يوري لوتمان» إنَّ طريق المعرفة ـ التقريبيّة دائماً ـ باختلاف وتنوّع النصّ الفنّي لا يمرّ عبر التغنّي بفرادته، وإنّما بدراسة هذه الفرادة باعتبارها وظيفة عدد من التكرارات التقنيّة، وبحث ما هو فردي في تشغيل القواعد الفنّيّة. وكما يحدث دائماً في كل علم حقيقي فليس بوسع أحد إلاّ أن يمضي في الطريق، أمّا أن يصل إلى نهايته فهذا مستحيل. ولكن ذلك ليس عيباً إلاّ لدى من لا يفهمون شيئاً عن المعرفة[١].

وإذا كانت المعرفة بالشّعر قد بدأت تتراكم منذ تولّت مقاربة بنيته اللّغويّة التعبيريّة على أساس أنّها «لحمه الحي» مثل ثمرة المشمش، ونبذت فكرة البحث الأيديولوجي عن مضمونه، التي كانت تدفع النقّاد لاعتبار اللّغة قشرة صلبة مثل «حبّة الجوز» لابدّ من طرحها جانباً للوصول إلى اللّب المثمر داخلها، فإنَّ هذا التراكم قد يأخذ شكل نوع من الإجماع النقدي على توصيف أسلوب شعري معيّن بخاصّيّة جوهريّة؛ مع اختلافهم في طرق التدليل عليها وربطها بمنظومة فكريّة متماسكة، وهذا ما حدث في شعر صلاح عبد الصّبور، إذ أدرك الجميع تقريباً غلبة الطّابع الدرامي عليه، لا لأنّه كتب الدراما الشعريّة، وإن كان ذلك من النتائج الوشيجة بالظاهرة، ولا لأنّه قدم عالماً درامياً كثيراً ما وسم بالحزن المأساوي، ولكن لأنّه أساساً قد أسلب الدراما، أي منحها أبعاداً تعبيريّة لم تكد تعرفها بهذه الكثافة المنتظمة لغة الشّعر العربي قبله، فما هي مظاهر هذه الأسلبة؟

علينا أن نتذكّر أنَّ الموسيقى في التحليل الأخير هي جوهر الغنائيّة؛ وأنَّ البنية القضائيّة هي لبّ الدراما[٢]، حتّى ندرك أنَّ التحوّل الشعري في الذائقة العامّة الذي أحدثه صلاح عبد الصّبور وأبناء جيله بنسب متفاوتة تمثّل في زحزحة الموسيقى عن بؤرة الإبداع الرّومانسي السّابق وإعلان تمرّد حقيقي في بنية القصيدة تجلّى عنده على وجه الخصوص في أسلبتها درامياً بإدخال جميع «أصوات العصر» ـ على حدّ تعبيره ـ في طبقاتها الدلاليّة المتوتّرة، وتنمية مجموعة من التقنيّات التعبيريّة التي أدّت في جملتها إلى هيكلة هذا التحوّل الجذري في عمود الشّعر العربي. وإذا كان الشعر الدرامي كما يقول «إليوت» ـ وهو مصدر إلهام عبد

---

(١) انظر: Lotman, Yuri M. Estructura del texto Artistico. Trad. Madrid 1988. Pag 104.

(٢) انظر: صلاح فضل. علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، القاهرة ١٩٩٢ صفحات ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٦.

الصّبور الثري ـ «قادراً على الإيصال قبل أن يفهم» أدركنا أنّه يمثّل ذروة التعبيريّة المعاصرة، وأنّه قد أدّى إلى «احتراق الغنائيّة» بحيث أصبحت تسبح على هامش الفضاء الإبداعي بعده، إذ اكتنز زمن الشعر بكثافة وإشكاليّة هذا الفضاء الدرّامي، ولم يعد بوسع شاعر كبير في هذه اللّغة منذ ذلك الحين أن يقصر تجربته على الغناء السّاذج المنفرد مهما كانت عذوبته، فقد اشتجرّت الذّاتيّة وتعقّدت الأصوات واحتدمت الرّؤى، والتبس الشّعر بتوتّرات الحياة وصراعاتها اليوميّة والكونيّة، ولم يعد من الممكن العودة الخالصة للبوح الرّائق المفعم باليقين إلاّ في لحظة ذاهلة لا تلبث أن تدهمها رائحة التّاريخ ومواجع اللّغة وتحدّيّاتها. وتبدأ جرثومة الدراميّة في إعطاء ثمارها عندما تحرص على إقامة منظور يحدّد المسافة بين الذّات والآخر ويجسّد بعدها في فعل وعي مقصود بتحوّلات الذّات أوّلاً وطبقاتها المختلفة، والمسافات التي تصلها بالآخر المشتبكة معه، ثم لا تلبث أن تخطو نحوه في فعل عبور موقوت إلى موقعه لرصد المنظور ذاته عكسيّاً دون توهّم التلبّس به، بل على أساس إبراز التمايز بين المنظورين واشتباكهما الضوئي في نقاط تماسٍّ هي التي يتمّم احتدام البؤرة الدراميّة فيها وتوهّجها. هذا العبور إلى الآخر عندما ينتظم النصّ الشعري يتجلّى في مستوياته التعبيريّة والتخييليّة، ويزرع في تضاعيفه نطفة المأساويّة الكامنة التي تتمثّل في فقدان اليقين بأحاديّة المعنى والامتثال لانخطافات التعدّد وتحوّلاته.

ضوء المنشور اللّغوي:

كانت «النثريّة» هي التهمة الأولى التي طاردت شعر عبد الصّبور، ولم يكن ذلك عبثاً تجاه نمط من الشعريّة يبطل النّمط الغنائي الخطابي السّابق عليه، ويضع اللّغة مواضع جماليّة لم يسبق أن ألفها التركيب العرفي المتداول في الشعر. ولعلّ أبرز هذه الأوضاع إضفاء الصبغة «الفوريّة» على الكلام، كأنّه منطوق حالاً، الأمر الذي يمنحه حيويّة راهنة هي التي تولد مذاقه الدرامي الفريد. ومع أنّ معظم النقّاد قد لاحظوا هذه الظاهرة وأسموها «شيوع لغة الحياة اليوميّة» عنده، لكنّهم لم يفطنوا إلى الارتباط الجوهري بين ذلك وغلبة الطابع الدرامي، فوضع لغة الحياة اليوميّة هو أنسب الأوضاع جماليّاً لتخليق التوتّر بين مستويات التعبير الشعري، وإحداث هذه «الفوريّة المضارعة» التي تتميّز بها الدّراما باعتبارها لغة تصنع حدثاً حركيّاً بتموّجاتها الصوتيّة والدلاليّة. ولم يكن مجرّد الخروج المحدود على النظم الإيقاعيّة هو أبلغ مظاهر انحراف هذا النّمط جرحاً للحساسيّة المشبعة بمحاولات الشعر المرسل من قبل، بل كان «لحمه الطريّ» الذي ينبي منظوراً شعريّاً مخالفاً لاستراتيجيّات التعبير المألوفة هو الذي يفاجئ قارئه بأجروميّة جديدة ومثيرة. ومن اللاّفت في هذا الصدد أنّ وعي عبد الصّبور النقدي كان مباطناً لتجربته الإبداعيّة، لا يسبقها فينفصم عنها كما حدث مع العقّاد من قبله، عندما حاول «جرجرة» شعره في «عابر سبيل» إلى لغة الحياة اليوميّة، دون أن يتخلّل التحديث نخاع حسّه الشعري الكامل، ولا يتخلّف عنها فتتعثّر به، كما حدث

لبعض شعراء جيل التفعيلة من بعد عبد الصّبور، إذ لم تسعفهم الخبرة اللاّزمة بتطوّرات الحداثة الشعريّة والنقديّة في الاهتداء للإطار النظري المساند لتجربتهم الإبداعيّة، فاكتفوا بإنجاز من سبقهم ومضوا في أثره، حتّى جاء من أعلن القطيعة الفاضحة معهم. كان موقع عبد الصّبور في هذه الحركات طليعيّاً بحقّ، فقد عمل على إخفات الصّوت الغنائي السّائد، فعرف طريقه إلى أسلبة الدّراما منذ مجموعته الشعريّة الباكرة «النّاس في بلادي». وسنتوقّف عند قصيدة واحدة من هذه المجموعة، لم تظفر بالعناية التحليليّة الكافية، لنبرز نقاط التقاطع في منشورها الضّوئي، وبذور عدد من تقنيّات التعبير الدّرامي التي نمت في خطابه الشعري كلّه فيما بعد، وهي قصيدة «رسالة إلى صديقة».

وأوّل مظاهر النثريّة هنا هو محاولة الاستحواذ على بنية أدب الترسّل وتشعيره، فطالما كانت الرّسالة هي التقسيم النثري للشّعر في الكتابة العربيّة، وهي محكومة بلون من «البروتوكول» التعبيري المتمثّل في المطلع والعرض والختام وطريقة العرض يصلها بشرايين اللّغة الحيّة ويفرز بتلقائيّة مدهشة أيّة خلايا ميتة تنتمي إلى مجال «الإكليشيهات» المخفوظة. فالرّسالة شاشة حسّاسة تفضح صناعة الكتابة وتشفّ بسرعة عن عيوبها. وربّما كانت رسالة عبد الرّحمن الشّرقاوي الشهيرة «من أب مصري إلى الرئيس ترومان» هي السّابقة القريبة لتشعير هذا الجنس النثري بامتياز، لكن حرارتها السياسيّة ونبرتها الخطابيّة وطابعها الأيديولوجي، كان كلّ ذلك يصرف الانتباه عن انحرافها الأدبي ويغفر لها نثريّتها المباشرة. أمّا عندما تكون الرّسالة إلى «صديقة» ـ منذ متى والأنثى المثاليّة المرسل إليها الشعر العربي تسمّى صديقة؟ ـ فقد كان هذا إيذاناً بكسر عمود الشّعر من رقبته التعبيريّة:

صديقتي
عمي صباحاً، إن أتاك في الصباح
هذا الخطاب من صديقك المحطّم المريض
وادعي له إلّهك الوديع أن يشفيه
وسامحيه، كيف يرجو أن ينمّق الكلام
وكلّ ما يعيش فيه أجرد كئيب. . ؟
فقلبه كسير
وجسمه مغلّل إلى فراشه الصّغير
وبالجراح والآلام قلبه كسير
نهاره ثرثرة العواد والصحاب
وليله غرائب لم يحوها كتاب

فإذا لاحظنا عناء اللّغة في تحوّلها من صيغ الترسّل القديم إلى التكيّف مع أوضاع التعبير المعاصر نفذنا إلى مصدر الطّاقة الشعريّة الجديدة؛ فنظام التفعيلة أتاح له أن يفرد اسم

المرسل إليه بسطر، ويصفه بما لم توصف به شعرياً امرأة محبوبة «صديقتي» بما يكشف عن نوع محدث من العلاقات الإنسانيّة. وكان يسمح له أيضاً بإهداء تحيّة معاصرة قائلاً مثلاً: «صباح الخير يا صديقتي»، ولكنّه آثر الارتداد إلى صيغة قديمة توشك أن تكون جاهليّة «عمي صباحاً» تذكّرنا «بدارِ مَيّةَ» وغيرها ليضبط حركة «النول اللّغوي» على الوضع الشعري، وليقيم حواراً بين مستويات التعبير العرفي الفصيح واليومي هو الذي يسهم في توليد تيّار هذا اللّون من الشّعر؛ إذ إنّه في السّطر ذاته لا يتورّع عن تكرار «غير بلاغي» لكلمة صباح، كما يكرّر بنفس الطريقة عبارة «قلبه كسير» ببلاغة مغايرة تعتمد على البساطة العفويّة التي تفرّ من «تدبيج» الكلام وتنميق القول. ويحدّد في السّطر الثالث مرسل الخطاب مع إفادة بأحواله وصحّته ـ أو بالأحرى مرضه، ويطلب منها أن تدعو له «إلّهها» الوديع أن يشفيه. هنا تفعل هذه الإضافة فعلها في رسم خطّ فاصل بين عالمين: عالم المرسل وعالم المستقبل، وينهض التمايز بين الصوتين في الخطاب الشعري عندئذ يتموقع منظور النصّ في نقطة التقاطع الدّرامي بين تلك الصديقة المؤمنة، ذات الإله الطيّب الوديع، والمرسل الذي يعاني المرض ويحتاج الشفاء لكنّه لا يستطيع أن يندرج في عصبة المؤمنين به على حاجته وضعفه، وهو إذ يطلب منها أن تسامحه عن قصوره في «تنميق» الكلام يعرف أنّه قد يعتذر بذلك إلى كلّ من يقرأ الرّسالة عن هذا التكييف غير المعتاد لأوضاع النثر حتّى ليستوي شعراً. ويمضي الشّاعر في سرد أحواله ووصف عالمه الأجرد وجسمه العليل وقلبه الكسير حتّى ينتهي إلى زمنه الموزّع بين نهار مفعم بثرثرة الصحاب وليله المليء بالغرائب، مستخدماً صفتها الملازمة في صيغ الحكايات الشعبيّة «لم يحوها كتاب»، لينتقل إلى البؤرة العجائبيّة للنصّ، وهي التي تمنحه كثافته الشعريّة، إذ تعمد إلى تشغيل مصدر هامّ من مصادر شعريّة «الإنسان العادي» المتمثّل في الحلم، وهو لحظة الإبداع الفردي الموزّعة بالعدل لدى كلّ النّاس، إذ يصبح بوسع أي منّا أن يكون شاعراً يعيش «قصيدته» اللّيليّة، بحيث يصنع رموزه ويخلق شخوصه ويعطي للأشياء معنى متميّزاً، فإذا ارتبط هذا الحلم بالموروث العجائبي عندما يعاين في دنيا النّاس كانت «الرّؤيا» أعظم وقعاً:

بالأمس في نومي رأيت الشّيخ محيي الدّين
مجذوب حارتي العجوز
وكان في حياته يعاين الإلّه
تصوّري، ويجتلي سناه
وقال لي «. . ونسهر المساء
مسافرين في حديقة الصّفاء
يكون ما يكون في مجالس السّحر
فظُنَّ خيراً، لا تسلني عن خبر

ويعقد الوجد اللّسان. . من يبح يضل
ومت مغيظاً. . قاطع الطريق. . »
ومات شيخنا العجوز في عام الوباء
وصدّقيني، حين مات فاح ريح طيب
من جسمه السّليب
وطار نعشه، وضجّت النّساء بالدّعاء والنحيب
بكيته، فقد تصرمت بموته أواصر الصّفاء
ما بين قلبي اللّجوج والسّماء
بالأمس زارني، ووجهه السمين يستدير
. . مثل دينار ذهب
ومقلتاه حلوتان. . جرّتان من عسل
عميقتان بالسّرور
بياض ثوبه يكاد يخطف الأبصار
وقال لي ـ وصوته العميق كالنّغم ـ
«يا صاح أنت تابعي
فقم معي
ردّ مشرعي
فالأمر في الديوان. . قم!»
ـ يا شيخ محيي الدّين إنّني كسير
ـ لا يكسر الجناح يا'إنسان، والإنسان داء قلبه النسيان
ـ يا شيخ محيي الدّين إنّني صغير
ـ بل كلّنا صغار. . الحبيب وحده هو الكبير
لم أدر كيف غاب
لا من خلال باب
أنصتُ لم أسمع خطاه تلمس التراب
حدّقتُ وانتفضتُ، وانزعجتُ لحظة، وغاب.

هذا المقطع المطوّل الممسرح، يمضي بنسق سرديّ يعتمد الوصف والحوار، ويتضمّن بذرة خطيئة البوح التي سيقترفها الحلّاج، ويستثير عالم المعتقدات الشعبيّة في معجزات الأولياء، حيث يفوح العطر من أجداثهم، وتطير نعوشهم، لكنّه يقوم بتركيب الزمن من ثلاثة مستويات؛ فهو عندما يشرع في حكاية الحلم يوقفها بعد سطرين ليقدّم لنا شخصيّة الشيخ ويروي عنه أبرز مأثوراته ويحكي عجائب موته، ثمّ يستأنف السّرد ليقصّ

حكاية المنام في الماضي القريب من زمن الكتابة، فيأتلف نسيج الزمن من طبقتين من الماضي وثالثة من الحاضر بشكل يؤدّي إلى تكوين منظور متعدّد الأبعاد زمانياً ومكانياً يسمح بفضاء كافٍ لحركة الشخصيّات وتشكيل ملامحها النفسيّة والحسيّة طبقاً لنموذج الحديث الشعبي المألوف في مستوى النثر؛ فالولي الذي يقيم بعد موته ـ كما يعتقد عادة ـ في روضة من رياض الجنّة لابدّ أن يتجلّى ذلك في محياه السمين المنير وفي حلاوة مقلتيه كأنّهما «جرّتان من عسل» وفي بياض ثوبه ونبرة صوته.

وإذا صرفنا النّظر عن فحوى الرّسالة المتمثّل في هاجس الموت الملحّ؛ إذ إنَّ هذا هو تفسير دعوة الشيخ له للقيام معه، واحتجاجه بأنّه مازال صغيراً، فإنَّ بوسعنا أن نقف في نطاق الصّيغ الشعريّة عند ثلاثة مستويات أخرى لغويّة ماثلة في النصّ هي:

ـ لغة الرّسالة، بعناصرها السرديّة المفصليّة، ولفتاتها الخاصّة التي تتخلّل الحكي عادة مثل: تصوّري. . صدّقيني.

ـ لغة المصطلح الصّوفي. ، مثل «لا تسلني عن خبر» من يبح يضلّ «ومثل قم معي، ردّ مشرعي، فالأمر في الديوان قم!»

ـ لغة الحوار، مثل: ـ يا شيخ محيي الدّين إنّني صغير.
ـ بل كلّنا صغار، الحبيب وحده هو الكبير

فالتركيب الذي يجمع في قطع واحد بين هذه المستويات اللّغويّة المتفاعلة هو بدوره القادر على بناء الموقف وصياغة ما ينبثق فيه من «اتّساق الأنغام المتباينة» باعتباره مصدر شعريّة الدراما. وليس بوسعنا أن نلمس هذا الموقف إلاّ من خلال جسد التعبير وتضاريسه الخاصّة، وأبرز ما يتمثّل في هذه التضاريس ذلك التقابل بين أضلاع الكلام المتشكّل وفقاً لمنظورات متعدّدة ولهجات متباينة، فعبارة «تصوّري» لا يتمّ استقطار ما فيها من حيويّة معيشة إلاّ بمجاورتها لصيغة شعريّة عرفيّة تعقبها على الفور «ويتجلّى سناه»، فالانتقال هو الذي يحدث الأثر الجمالي النّاجم عن التباين، ويبرز ما يطلق عليه الفيلسوف الظاهراتي البنيوي «إنجاردن» «صوت الكلمة» الذي يحمل معناها؛ إذ ينبغي لديه «تمييز فئة خاصّة من «صوت الكلمة» يختلف دورها عن تلك الكلمات التي تستخدم في الحياة اليوميّة، ومن أنماط هذه الفئة ما يسمّى «بالكلمات المعيشة» التي تكون مميّزة للشعر، فهي لا تعبّر عن معنى مقصود فحسب، ولكنّها أيضاً «تظهر» خبرات المتحدّث. فالطابع الصوتي لهذه الكلمات، والنبرة التي بها تنطق، تكشف هذه الخبرات بأسلوب تعبيري، وليس من خلال أفعال عقليّة جرداء على حدّ تعبير «هوسرل». والكلمات التي تكون «بلا حياة»، أي التي تكون وظيفتها محدودة، تكون هامّة ومميّزة للعمل الفنّي الأدبي[٣].

(٣) انظر: سعيد توفيق، الخبرة الجماليّة: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتيّة، بيروت ١٩٩٢ ص ٤٢١/٤١٣.

وأحسب أنَّ «إنجاردن» لا، يتحدّث هنا عن الكلمات بالمفهوم النحوي، وإنّما عن الصّيغ والتراكيب اللّغويّة؛ فهي القادرة على إظهار الخبرة الكلاميّة، ولا يقتصر الأمر في تجلّي هذه الخبرات الجماليّة عبر الصيغ المعيشة على تلك المنقولة من مستوى الحديث اليومي، بل يتجاوزه لجميع عمليّات النقل والتطعيم اللّغوي، فلهجة الصوفي في هذا المشهد تقيم حواراً مع لغة الرّاوي التي تنعكس عليها أيضاً شخصيّة المرسل إليه بما يجسّد أضلاع هذا المنشور التعبيري بطريقة شعريّة جديدة.

وإذا كانت معظم الإشارات الأسلوبيّة التي رصدت لغة صلاح عبد الصّبور قد أكّدت تعدّد المستويات فيها، وأبرزت بصفة خاصّة تضمّنها لظواهر لافتة مثل شيوع صيغ التثنية بأكثر من المعتاد في الشّعر، وتأنيث المذكّر والاستعمال المنتظم لصيغ التصغير[٤] فإنَّها قد أغفلت أحياناً الدلالة الوظيفيّة الجامعة لهذه الظواهر في سياق واحد هو تسرّب مستوى اللّهجة الدّارجة إلى نسيج الشّعر بما يسبغه من نثريّة هي الانحراف الواضح عن الشّعريّة السّابقة وبداية التشغيل الدينامي لكثافة التعبير الدّرامي الجديد، وإن كانت تلك الملاحظات لم تؤسّس على «قاعدة بيانات صلبة» واكتفت بالحدس الذي يمثّل للظاهرة دون التأكّد من مفارقتها للأعراف السّائدة إلاَّ أنَّها في تقديري كافية للإشارة النقديّة لهذا الطّابع وممهّدة للتفسير الجمالي له.

فإذا عدنا إلى المقطع الأخير من رسالة/ قصيدة صلاح عبد الصّبور وجدناه ينتقل إلى مستوى آخر ينفذ به إلى تحقيق درجة عليا من الحركيّة، بدفع السّرد إلى الانتظام في تشكيل يتصاعد فيه التوتّر حتّى يبلغ ذروة الاحتدام في لحظة مشحونة بالشجى الغنائي قبل أن ينتقل الحدث بطريقة فجائيّة إلى منعطف الانفراج باتّجاه معاكس:

صديقتي، إنّي مريض
وساعدي مكسور
ومهجتي على الفراش كلّ ساعة تسيل
وأغزل التراب في سكينتي رداء
وأصنع الأكفان ثمّ أنجز التابوت
هذا الصّباح..
أدرتُ وجهي للحياة، وأغتمضتُ، كي أموت
في هدأة السّكوت.
قد آن للغريب أن يؤوب
للمركب الجانح أن يرسو على شطّ قريب

---

(٤) انظر: محمّد العبد. اللّغة والإبداع الأدبي، القاهرة ١٩٨٩ صفحة ٩٥ وما بعدها.

للجدول النّاضب أن يفضي إلى نهر رحيب
وطرقتين فوق بابنا. . موزّع البريد
لا! لا أريد
هل من مزيد يا حياة، محنتي هل من مزيد
خطابك الرّقيق كالقميص بين مقلتيْ يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة في التراب
السّاق للكسيح
العين للضرير
هناءة الفؤاد للمكروب
المقعدون الضّائعون التائهون يفرحون
كمثلما فرحت بالخطاب يا مسيحيَ الصّغير

وتتجلّى حركيّة المقطع في التراوح بين الوصف السّردي الذي يصل إلى أقصى احتدامه في «أدرت وجهي للحياة واغمتضمت» ثمَّ الانقلاب المفاجئ في «وطرقتين فوق بابنا» وما توسّط بينهما من فلذات غنائيّة شجيّة مكثّفة، تجلّت في السّطور الأربعة: قد آن. . قد آن. . للمركب. . للجدول. . حيث تتوالى أشكال التوازي التعبيري في صيغ تصويريّة تتخلّل نسيج السّرد الذي يتكئ على حركيّة الحدث وزخم تتابعه، بما يجعل العنصر الغنائي المندرج في السياق الدرامي يكتسب بدوره فعالية دراميّة مثل النجوى في قلب الموقف المأساوي، ، فالتراوح والمزج بين الإيقاعات الدلاليّة هو المولّد للكثافة. وتأتي مفارقة الرّفض المبدئي لما يأتي: «لا! لا أريد» بينما هو في الواقع «قميص يوسف على مقلتيْ يعقوب» لتحفر على سطح اللّغة السرديّة المألوفة نقشاً تصويريّاً بارزاً يمدّ حبل الودّ بين الوجدان الحائر والعبق الديني المتضوّع من طيّات الصّورة، وتحدث معجزة «الإقبال على الحياة» بعد الامتثال للموت.

من هنا نرى شعر صلاح عبد الصّبور وهو يحقّق منذ بواكيره بداهته الآسرة عبر ملمحين أساسيين: أوّلهما يمكن أن نطلق عليه «تشعير السّرد» حيث لا يعتمد على الأشكال المجازيّة والبلاغيّة في إقامة «عالمه المتخيّل» فحسب، بل يتمثّل في بناء الوحدات السرديّة بطريقة شعريّة تتجاوز مستوى الحكاية ببنيتها السببيّة والمنطقيّة لتقيم بينها تفاعلاً ديناميكيّاً عبر بناء المنظور بحدقة الشّاعر لا القصاص، وهي حدقة سريعة في تحديد البؤرة وتكثيف الرؤية وإضفاء المعنى على الحدث؛ هذه السرعة القادرة على اقتناص الكون في مشهد ومفاجأة الحياة وهي تنبض والقبض على حركتها وحرارتها معاً هي أداة الشّعر في تنظيم أوضاع اللّغة وتكوين الأسلوب. فالسّرد في شعر صلاح عبد الصّبور لا يمثّل «رؤيته» كما يقول بعض

الأدباء من رفاقه الأقربين(٥)، وإنّما يمثّل أداة تصويريّة لرؤية شعريّة في جوهرها، وهو سرد ذكي خاصّ يتمّ تشعيره دائماً، لا عن طريق الإيقاع فحسب، وإنّما عن طريق الاختزال المضبوط لعناصره، والتركيب المنظّم لحركته بحيث يقتصر على اللّحمة الدالّة التي تفيض بالمعنى؛ يمضي قدماً في الانصباب في البؤرة الجامعة بتشكيل صورة مجازيّة كلّيّة لا نتباطأ في إضفاء صبغة الاستعارة والرّمز عليها مهما خفّ وزنها، على أن تنبثق من طريقة توالي هذه اللّمحات وتفاعل عناصرها اللّغويّة خصوصاً شرارة الاحتدام النفسي لدى المتلقّي، وهو احتدام ينجم من تأثير الكيفيّات والأوضاع الأسلوبيّة للنصّ الشعري جماليّاً بما تضفيه على الخطاب من صبغة وجدانيّة. أمّا الملمح البارز الثاني الذي يكوّن «بداهته الشعريّة» فهو «الطّابع العياني» لتشكيله، بحيث يبدو الشّاعر وهو يفكّر بالصور، والصور الحسيّة على وجه الخصوص، وسنرى بعض مظاهر هذا الملمح فيما بعد، وحسبنا أن نشير في هذا السياق إلى أمر لافت؛ وهو خلوّ شعر عبد الصّبور من التجريد بالرّغم ممّا وسم به لدى بعض النقّاد من أنّه «شاعر ميتافيزيقي»، وبالفعل فالمشكلة المحوريّة في القصيدة التي فرغنا من قراءتها تدور حول «ارتياب الإنسان في الحقائق الكونيّة العليا ومشارفته اليأس قبل أن يحيا بوميض الحبّ» لكنّه لم يتطرّق إلى ذلك في أيّ مقطع من القصيدة بطريق فكريّة تجريديّة، بل صنع لها «لحماً طريّاً» معسولاً نستطيع أن نتذوّق فيه نكهة الحياة وهي تلعب بنا وتُقلّبنا على جمرها وأفراحها. طاف بنا في عدد من المشاهد العيانيّة المنظّمة في مستوياتها التعبيريّة والدلاليّة والرّمزيّة بهيكلة متماسكة، وإن لم تكن مغلقة، لتنقل لنا عالمه المعيش في لحظاته الفائقة.

التبئير وبنية الأحجية:

في القصيدة التي يستهلّ بها صلاح عبد الصّبور مجموعته الثانية «أقول لكم» ذات النبرة الجبرانيّة الرّسوليّة الواضحة، يستثمر الشّاعر تقنيّة تعبيريّة شعبيّة، تمثّل لوناً خاصّاً من السّرد غير القصصي وهي «تقنيّة الأحجية» وتتمثّل في طرح تساؤل، أو ما يشبه التساؤل، عن شيء مبهم، ومحاولة التعرّف على كنهه بأسماء مختلفة ومقاربته من زوايا عديدة بغية حصاره والكشف عن مكنونه، فهي لون من السّرد المكاني ـ إن صحّ هذا التعبير ـ يوضع فيه الشيء الخفي في وسط الدائرة، ثمّ تتوالى حركات الرّقص حوله للإطلال على جوهره. وليس سرداً زمانيّاً يتمثّل في حكاية متتابعة سببيّة كالأقاصيص. ويلاحظ أنّ محاولة تسمية «ما لا يسمّى» لعدم اتّضاح كنهه ـ لا لانتمائه إلى مجموعة المحرّمات ـ كان دائماً من مناطق التحدّي في الشعريّة المعاصرة؛ إذ يقف الشّاعر على حافة الفضاء اللّغوي ويرفض إطلاق الأسماء التي اعتادها النّاس ويصرّ على توصيف الحالات والأشياء بما يندّ عن التعريف ولا تحتويه النعوت

---

(٥) انظر: عبد الرحمن فهمي: الرؤية القصصيّة في شعر صلاح عبد الصّبور، مجلّة فصول ـ القاهرة أكتوبر ١٩٨١ ص ٥١ وما بعدها.

المتداولة، وذلك في سعيه لأن يرتدّ إلى جذر الوجود السديمي في تخلّقه الأوّل قبل أن يتجمّد في سطح اللّغة الغرفيّة. وقد لعبت فلسفة التسمية في الفكر المعاصر دوراً خطيراً ليس بوسعنا أن نستطرد إليه في هذا السّياق، وما يهمّنا الآن هو الإشارة إلى سبق الفنّ الحديث في مجال الكشف عمّا قبل التسمية من جوهر الحالات والعلاقات، وسعيه إلى تدمير آليّة الأعراف وصولاً إلى أساس المعرفة، ودور الشّعر خاصّة في هذا الصدد يتجلّى عبر تيّارات وتوجّهات عديدة. والقصيدة التي نعنيها من شعر عبد الصّبور عنوانها «الشيء الحزين» ومطلعها:

هناك شيء في نفوسنا حزين
قد يختفي ولا يبين
لكنّه مكنون
شيء غريب.. غامض.. حنون

ومع أنَّ كلمة «شيء» حسّيّة مجسّدة، إلاَّ أنّها هنا بالغة التنكير والإبهام، ومع أنَّ الشّاعر لا يتحدّث عن أمر خاصّ به، بل يجمعنا معه في ضمير «نفوسنا» حتّى ندخل معه في اللّعبة فإنّه ينقر في صميم قشرته الخصوصيّة بهذا التعميم. وتنهال مجموعة من الصّفات المتجانسة لمحاولة تحديد هذا الشيء، وألصق صفاته الملازمة أنّه «حزين» ـ وعبد الصّبور له ولنقّاده قصّة طريفة مع الحزن والأيديولوجيّة ليس هذا مجالها ـ ثمّ إنّه قد يختفي وقد يبين طبعاً، وإن كانت العبارة تنفي وهي تثبت ذلك، لكنّه في جميع أحواله يتّشح بخمس صفات متوالية متآزرة تغرس فوقه غلالة رقيقة من الغموض الشيّق الذي يثير رغبتنا في التعرّف عليه، خاصّة وأنّه كامن في داخلنا بشكل حميم ينمّ عنه إيقاع كلمتيْ «مكنون» و«حنون» وما توحيان به. وتبدأ الحركة الرّاقصة الأولى حوله:

لعلّه التذكار
تذكار يوم تافه بلا قرار
أو ليلة قد ضمّها النسيان في إزار
«لو غصت في دفائن البحار
لجمعت كفاك من محارها..
تذكار»

هذا هو الفرض الأوّل، وهو لا يصحّ تماماً ولا ينتفي، بل يظلّ معلّقاً؛ احتمالاً وارداً لم يتمّ إشباعه. لكنَّ الطريف في صيغته أنّها تتجلّى بدورها عبر حزمة من الصّفات الشّفيفة، ذات الخواص الأثيريّة، فهي تتعلّق بحركة الإنسان عبر اللّيالي والأيّام، بتوتّره في الزمن، وإن كان زمناً فارغاً في ظاهره، فاليوم فيه «تافه» لا عمق له، واللّيلة ملفوفة بالنسيان، إنّه «تذكار ما لا يتذكّر» ومن ثمّ فإنّه يسبح في فضاء الزمن كأنّه نغم «بلا قرار»، يظلّ عدم

التحديد هو نتيجة الجولة الأولى، فالتعريف لم يشبع، والأحجية لم تحلّ. لكن ثمّة صورة تقع بين علامتي تنصيص تخترق اللّعبة وتتوجّه إلى المخاطب في صيغة لافتة لتغوص «بك» في أعماق البحار وتخرج معك «دون أن تبتلّ» أو ترتوي، إذ لا تصحب من رحلتك سوى قبضة من المحار الفارغ، دون اللّؤلؤ «المكنون» الذي تبحث عنه. تقوم هذه الجملة المعترضة بإعادة تنضيد عبارة النصّ لكسر حدّة التجريد الذهني في اللّعبة التعبيريّة، وهي تضفي عليها تلك المسحة العيانيّة الملازمة للشعر، ولأسلوب عبد الصّبور خاصّة، حيث تعتبر الصّور الحسيّة ـ كما كان يقول برجسون ـ وهي «نداء يتّجه إلى المعرفة الخلاّقة لدى القارئ» وسيلة بناء المتخيّل الشعري، دعوة للإبحار في الذاكرة على حدّ عبارة عبد الصّبور.
ثمّ تأتي الحركة الثانية:

لعلّه النّدم
فأنت لو دفنت جثّة بأرض
لأورقت جذورها وأينعت ثمار
ثقيلة القدم.

هذا الحلّ الشعري الثاني لا يراوح مكانه كثيراً، يتزحزح من عموميّة الذكرى قليلاً لينصبّ على نوع خاصّ منها، على الشّعور الآسف بالنّدم، على الذكرى السلبيّة، مازال يرقص في نفس الاتّجاه حول النّار ذاتها، لكنّه مضى في خلع ثياب التجريد خطوة أخرى، لقد استعار بنية أسطوريّة موغلة في القدم؛ منذ قتل قابيل أخاه وتعلّم بمشقّة كيف يدفن جثّته، لكن لم يكن بوسعه أن يدفن معه حزنه وندمه، فالجذر المدفون بورق، ينبت ثماراً «ثقيلة القدم». فأمثولة التراث الديني تختفي في معظمها ولا يبدو منها سوى رأسها المطلّ، ويتمثّل في حركة «دفن الجثّة» فحسب دون بقيّة أضلاع الموقف، لكن هذا لا يخفي فعاليّتها الرّامزة وهي تحقّق مزيداً من «التعين» الصّوري.

لعلّه الأسى
اللّيل حينما ارتمى على شوارع المدينة
وأغرق الشطآن بالسكيْنة
تهدّمت معابد السرور والجلد
لا شيء يوقف الأساة.. لا أحد

نموذج تراثي آخر يتمّ استغلاله برهافة شديدة، دون ذكره صراحة، إنّه الطوفان، طوفان الأسى الذي يرتمي على الشّوارع ويغرق الشطآن ويهدم المعابد دون أن يقف في سبيله شيء أو أحد، لكن مازال الموصوف غائباً، وكلّ ما تجلّى لنا إنّما هي صفاته. لقد فاض هذا الحزن وكسر الجسور، لم تعد هناك جدوى من السّؤال عن ماهيّته أو تسميته، ليس لنا سوى أن نستحضر مظاهره، ونحدّق فيها طويلاً، ماذا تفعل بنا؟ هنا يعدل النصّ عن

متابعة اتّجاه الحركات السابقة، يوقف أسلوب كشف الأحجية، ليشرع في إيقاع آخر مخالف، يتمثّل في حركتين متتاليتين تمثّلان محاولة مقاربة ممتدّة وممتزجة لديمومة هذا الشيء وتجلّيّاته المتشاجرة. لكنَّ الخيوط التي انتثرت في النصّ من قبل تظلّ تربط هيكله العصبي بعد أن تدخل في تشكيل تلاونيه الجديدة بما يحفظ للخطاب تماسكه وطابعه المتجسّد المتوتّر في الآن ذاته:

يستيقظ الشيء الحزين في أواخر المساء
يمور في الأطراف والأعضاء
ويثقل العينين والنبرة والإيماء
لكنَّه حنون
يضمّنا في خدر مستسلم مأمون
أنفاسه تندى بلا لزوجة على الجباه والترائب
وتوقظ الشهوة والأحلام والآمال والغرائب

يقدّم لنا هذا المقطع الموصول توصيفاً بيولوجيّاً للشيء الحزين وفاعليّته الملموسة. إنَّه «مخدّر بريء» تسري فورته في الدم فتنجم عنها تلك الأعراض، لكنَّه لا يقوم بتلك التسمية الغليظة المشبوهة، تتمّ التكنية عنه بباقة يانعة من لوازمه. وتلعب العبارة الاستدراكيّة «لكنَّه حنون» التي تمثّل خاصرة المقطع دوراً مفصليّاً في تحديد براءة التخدير، وهي ذاتها التي دارت في المطلع لتختم صفاته المتوالية. ويقوم الرّويّ بتطبيق الإيقاع وتنظيم مسافات الجمل الشعريّة؛ فالهمزة المسبوقة بالألف تتكرّر ثلاث مرّات لاختتام مدى الأفعال الثلاثة الأولى؛ «يستيقظ، يمور، يثقل» والنون المسبوقة بواو المدّ تسوّر جملة الاستدراك وتمتدّ بعدها قليلاً، والباء التالية للهمزة والمدّ تنظّم الصورة التالية الحميمة لفعل هذا المخدّر الشبقي في صلب الإنسان. فالقوافي ليست مجّانيّة، إنّها توظّف عضويّاً لإقامة تشاكل بين بنية الإيقاع وأنظمة التخييل عندما تنبثق فوارقها من مفاصل الجمل وتشير إلى ملامح التصوير. لم يكن تبديد المنظومة المكرورة للقوافي في شعر التفعيلة سوى خطوة أولى لتحرير حركتها وإعادة تحفيزها وإناطة دلالات جديدة بها، بحيث لا تظلّ لوازم مرهقة تقود بتحكمها حركته الدلاليّة وتحدّد استراتيجيّة المعنى الذي يساق إليها طوعاً أو قسراً. إنَّ إعادة تشكيل القافية ليتحرّر نموذجها ويتفاعل بحيويّة مع وحدات الدلالة الموزّعة في جمل متفاوتة يؤدّي إلى تآزر حركيّة النصّ ويمضي نحو تكوين مستوى آخر من الشعريّة التي يبدو بها المعنى وقد أصبح بالفعل صدى للصوت. ولمّا كان هذا المعنى لابدّ أن يثري بالتنوّع والاختلاف والتضادّ فقد أصبح لزاماً أن تشتجر الأصوات وتتعدّد. وكما أنَّ تجلّيات «الشيء الحزين» تتشكّل تصويريّاً في حركات إيمائيّة صامتة، فلابدّ أن تدعمها الحركات الموسيقيّة الصائتة وتتّسق مع تموّجاتها. ولئن كانت الحساسيّة الفنيّة المحدثة قد درّبت المتلقّي على تشغيل حواسه السمعيّة البصريّة في الآن ذاته وباتّساق عجيب عبر فنون السينما والتليفزيون فإنَّ

أبنية اللّغة الشعريّة بوسعها حينئذ أن تتفكّك بدورها وتنحلّ في تشكيلات جديدة لترفع درجة تعبيريّتها ومن ثمَّ درجة شعريّتها نتيجة لهذه الحركيّة، فأفعال الشّعر غير أفعال اللّغة؛ الوحدة الصغرى للتعبير الشعري هي الصيغة، والعلاقة بين الصّيغ ونظم تواليها وطرق تخالفها هي التي تكوّن نحو الشعر وتشفّ عن أساليبه، وما تنبئنا به طريقة انتظام هذا النصّ هو تعديد نقاط المقاربة وصبّها دائماً في بؤرة مركزيّة واحدة، إنَّه يتابع قائلاً:

لا تسأل الشيء الحزين أن يبين
. . أن يبين
لأنَّه مكنون
لا تسأل الشيء الحزين أن يقرّ
لأنَّه كطائر البحار . . لا مقرّ
وقل لهُ:
إذا أهلّ في المدى ونقر البياض في عينيك
وغيّم المكان بالدموع مثل حلم . .
. . لقد ملكتني . . فتحت لكْ
صندوق قلبيَ الكليم
فلتقطر الدّموع . . كالنّغم».

في هذا المقطع المنتظم نهي يتكرّر مرّتين «لا تسأل» وأمر واحد «قل» وجملة مقول القول المنصَّصة. وبالإضافة لتعديد الأشكال النحويّة مع اتساقها باعتبارها نقاط مقاربة أخرى تمضي باتّجاه البؤرة فإنَّ مجاز القلب والآلة الموسيقيّة المجوّفة التي تصدر الأنغام، لعلّها عود أو كمان، يمثّل ذروة التماهي بين الصّامت والصّائت. أي بين اللّغة والشّعر، بحيث تصبح الصّورة أيقونة الدّلالة؛ فالحزن الذي يتقطّر دمعاً هو الذي يملأ تجويف قلب الشّاعر بالجوى فتتحرّكَ أوتاره بالنّغم لتذوب شعراً، الحزن هو الذي يتكثّف حتّى يستحيل إلى خلق، أن يصبح فرحاً، لأنَّه حيثما كان هناك فرح كان هناك خلق كما يقول «برجسون». الحزن إذن تقطير مركز للغمام الذي يسبق المطر، أو تمثيل وجداني للحظة ما قبل الخلق، شتّان بين هذه الدلالة الإبداعيّة للحزن والصحيّة التي أطلقها أحد النقّاد في وجه عبد الصّبور «لم الحزن ونحن نبني السدّ العالي»، إنَّهما يتحدّثان عن عالمين مختلفين لا أكثر. لكنَّ المقطع مفعم إلى جانب ذلك بالإشارات المحتشدة الخفيّة، فهناك موصوف مضمر هو «الدّيك» الذي ينقر بياض العينين اليعقوبي، أي أنَّ الشّعر أيضاً «قميص يوسف». وهناك كذلك «صندوق موسى الكليم» الذي ينجو به الطّفل في اليمّ حتّى تلتقطه الأمّ، أي أنَّ هناك أبنية دلاليّة وميثولوجيّة كامنة وفاعلة تحت سطح النصّ الذي يتظاهر بالعفويّة والبراءة، لقد اقتربت البؤرة وأوشكت أن تشفّ عن مدلولها بمقدار ما تتكثّف بصفاء وتغور في عمق

النصّ، علينا أن نتذكّر من البنية التخييليّة الكلّيّة للشّاعر أنَّ طفله قريب جدّاً من حبّه الشعري، وأنّه مصدر عذابه وقرّة عينيه معاً:

لو كان للإنسان أن يعيش لحظة العذاب . .
. . . مرّتين
بكلّ عمقها الكئيب السّاذج المقرورْ
أن يلد الآهة . . مرّتين
خالصة بلا سرور
وأن يجسَّ ذلك الشيء الحزين جسّتين
لكي يرى فجاءته
ويستبين وجهه ومشيته
لو اتّكأت أيّها الشيء الحزين مرّة على مرافئ العيون
لو رَكَبُك المسافرون . . .
. . . ينزلون .

إذا كنّا قد أوشكنا أن نمسك بطفل الشّعر والحبّ في المقطع السابق كمعادل حسّي لهذا الشيء الأحجية، فإنَّ هذا المقطع يشدّ مفاصل القصيدة ويمنحها طابعاً شديد التماسك وهو يختم تموّجها الحركي. علينا أن نلاحظ أن تثنية مرّتين المكرورة هنا تمضي على نسق التعبير المتداول بحيث تشير إلى عديد من المرّات، وحينئذ يصبح بوسعنا أن نترجم دلالة هذا المقطع ـ بعد فكّ شفرته هكذا:

لو كان (للشّاعر) أن يعيش لحظة (الإبداع)
. . (مرّات عديدة)
أن يلد (القصيدة) . . (مرّات عديدة)
. . لو ركبك المسافرون (أيّها الشعر) . . ينزلون

ولو صحّت هذه القراءة، فنحن حيال قصيدة تتحدّث عن نفسها وفعل إبداعها بمراوغاته وتقنيّاته وأحجياته، والشيء الحزين الذي يتبأر في قلبها الفارغ المنغّم هو الشّعر العاشق والمعشوق معاً في أوج احتدامه وصراعه كي يتخلّق ويتشكّل. وتصبح الدلالة الكلّيّة للقصيدة حينئذ أعقد بكثير من تلك النتيجة البسيطة؛ لأنّها حركات تشكّل النصّ في بنائه لمنظوره عبر أفعال اللّغة الشعريّة بتشاجرها وتراقصها حول البؤرة المركزيّة. وإذا صدّقنا صلاح عبد الصّبور في قوله إنَّ فكرة التشكيل في القصيدة قد شغلته إلى مدى بعيد؛ لدرجة أنّه قد كتب كثيراً من القصائد ثمّ «طواها لا لسبب إلاّ لأنَّ بناءها قد بدا في نظره غير محكم» نجد أنَّ فكرة الذروة لديه هي التي تتحكّم في هذا التشكيل «وما الاختلاف في الأبنية إلاّ

اختلاف في مكان الذروة من القصيدة»(٦) على حدّ تعبيره، أدركنا أنّ نزوعه التعبيري الصريح الذي يتجلّى في ضرورة وضوح بنية القصيدة هو الذي يمثّل قطب تقنيّاته الشعريّة. وهو يصف هذه الذروة بأنّها «ليست ذروة بالمعنى الذي نجده في الدراما، وإن كانت تحتوي عنصراً دراميّاً. ولكنّها أقرب ما تكون إلى ما اصطلح العرب على تسميته «بيت القصيد». وأحسب أنّ عبد الصّبور لم يحسن هنا ـ على بلاغته ـ توصيف هذه الذروة غير الدراميّة. وأنّ المصطلح النقدي الذي يفي بها هو «البؤرة» باعتبارها المبدأ المنظّم للدلالة والنقطة التي توجّه استراتيجيّة القول الشعري، وهي عنده ذات صبغة دراميّة فعلاً، لكنّها لا تعتمد على توالي الأحداث المسرحيّة وتعقّدها وتأزّمها وانفراجها، بل ترتكز على تراكم الأحداث الشعريّة، وهي الكلمات والصّور الرّموز وبعض الفلذات السرديّة، حتّى تصل للنقطة التي تجمعها وتكثّفها وتقيم تجانساً حقيقيّاً بين مكوّناتها التعبيريّة والجماليّة. فالتبئير إذن هو تصميم القصيدة بشكل يكشف عن مركز الثقل الدلالي والشعوري فيها. وعندئذ يتجلّى لنا أنّ فكرة الدراميّة هنا لا تتّصل بمأساويّة العالم المتخيّل بقدر ما تتعلّق بالكيفيّات التعبيريّة التي يتجسّد فيها هذا العالم.

وإذا كانت الدراميّة تمثّل «البداهة الشعريّة» في خطاب عبد الصّبور، فهي التي تنقذه من الابتذال والنثريّة، لأنّ طبيعة هذه التقنيّات تنتهي بالشّعر إلى درجة من الوضوح تتبخّر بها أسراره وتخفّ جماليّاته، فاللّغة العاديّة والمعنى الشفّاف والإيقاع المناهض للغنائيّة عوامل قاتلة للنصّ الشعري ومفرغة له من زخمه، لولا تلك اللّمسة الدراميّة التي تتمثّل في تراكُب مستويات التعبير وحفر طبقات المعنى وخلق إيقاع بديل لأصبح الوضوح مأزقاً حقيقيّاً للشعر. من هنا فإنّ هذا النهج التعبيري لا يمكن له الاستمرار دون التوغّل في تفجير طاقات دراميّة أعمق، فهو يفضي في حقيقة الأمر بالقصيدة إلى طريق مسدود. ومادمنا نتحدّث عن إشكاليّة الوضوح في خطاب عبد الصّبور الشعري فإنّ بعض اللّفتات الأسلوبيّة الذكيّة تكشف عن جوانب لغويّة في آليّاته تتعلّق بما أطلقنا عليه «الطابع العياني» للصّورة الشعريّة عنده، فقد حلّل «وليد منير» بحسّه الرّياضي النقدي عيّنة تجريبيّة مكوّنة من ١٣ قصيدة، تتوفّر فيها خاصيّة التمثيل النسبي لمجموعات عبد الصّبور الشعريّة التي تتضمّن ٨٩ قصيدة، أي ما يبلغ ١٥٪ من مجموع شعره غير المسرحي، وأسفر تحليله لأنواع التشبيه في تحديد علاقة مادّي/ مجرّد التبادليّة عنده عن نتائج هامّة، يمكن أن نستخلص منها النسب التالية:

- تشبيه المادّي بالمادّي يبلغ نسبة ٥٢,٥٪
- تشبيه المجرّد المادي يبلغ نسبة ٤١,٥٪
- تشبيه المادّي بالمجرّد يبلغ نسبة ٦٪
- تشبيه المجرّد بالمجرّد يبلغ نسبة ٠٪

---

(٦) انظر: صلاح عبد الصّبور، حياتي في الشّعر، بيروت ١٩٧٧ ص ٣٨.

ومعنى هذا أنَّ ٩٤٪ من تشبيهات الشّاعر العاديّة والبليغة ذات طابع حسّي عياني، وهذا يثبت جنوح الصورة الشّعريّة عند عبد الصّبور إلى نموذج يغلب عليه «النزوع الحسّي إلى اقتناص شبكة العلاقات الدراميّة فيما حولنا من واقع مادّي له صلابته وكثافته وحيّزه»(٧). ومع أنَّ هذه النتيجة الدالّة مبنيّة على تحليل أحد مصادر الصورة الشعريّة فحسب؛ وهو التشبيه بنوعيه، دون أشكال التصوير الأخرى من استعارة وكناية ومجاز مرسل وفلذات سرديّة، ومع حاجتنا إلى جداول مماثلة لدى الشّعراء الآخرين حتى تتّضح خواص الأساليب المتميّزة بالمقارنة بينها، وإلى توضيح نسب الكثافة التصويريّة لكي نستطيع استخلاص نتائج أسلوبيّة يقينيّة، مع كلّ ذلك فإنَّ هذه الأرقام تظلّ دالّة على الغلبة القصوى للطّابع الحسّي العياني للتمخيّل الشعري عند عبد الصبّور، وما يفضي إليه ذلك من مأزق «الوضوح» التعبيري الذي لا ينجو منه هذا الشعر إلاّ بفضل خاصّيّة الدراميّة البارزة.

مفارقة الأمثولة:

يبدو لي أنَّ هناك تشاكلاً غريباً بين القوانين التي تحكم أساليب الفنّ وتلك التي تتجلّى في أساليب الحياة، فقد أثبتت تجارب العلم في النبات والحيوان أنَّ «التهجين» من أنجع وسائل «التخصيب». وتذهب هندسة الوراثة إلى مدى بعيد في تخليق الخواص والتلاعب الحرّ بمكوّنات الأجناس، بما يتجاوز مجرّد تحسين السلالات إلى توليد أشكال جديدة من المخلوقات.

وفيما يتّصل بأساليب الفنّ فقد كان هذا «التهجين» دائماً وسيلة فعّالة في ديناميّة النقلات الكبرى بين الأشكال المختلفة. وإذا كنّا قد لاحظنا آنفاً أنَّ الشعريّة الحديثة قد اعتمدت في بعض مستوياتها التعبيريّة التي تقلّ فيها درجتا الإيقاع والنحويّة على تقنيّات مثل «تشعير النثر» الكامن في لغة الحياة اليوميّة، و«تقصيد السرد» المتمثّل في بعض الأبنية القصصيّة، فإنَّ التقنيّة الثالثة التي تمضي لتحقيق الاستراتيجيّة ذاتها لتشغيل لون جديد من الوظائف الشعريّة تتمثّل في «مسرحة الغناء» وأسلبته دراميّاً عن طريق «مفارقة القناع الأمثولة».

ولقد شاعت عبارة عبد الصّبور «كانت قصيدة القناع هي مدخلي إلى عالم الدراما الشعريّة» حتّى أصبحت فكرة الأقنعة أساساً لتنظيم أشكال الشعريّة عند بعض نقّادنا. والواقع أنَّ «القناع» من أبرز التقنيّات التعبيريّة المعاصرة التي برع عبد الصّبور في أسلبتها؛ فهي مظهر لازدواج المرسل في الرّسالة الشعريّة، كما أنَّ توتّر المسافة بين الوجه والقناع من جانب، واختلاف الملامح من سطح إلى آخر وما ينشأ عن ذلك من تعددّ وتداخل وتضارب في الأصوات من جانب آخر، قد جعل تشكيل القناع وتوظيفه شعريّاً من أهمّ دلائل كثافة الرّسالة

(٧) انظر: وليد منير: فضاء الصوت الدرامي، القاهرة ١٩٩٢ ص ١٩٨.

ذاتها، تلك الكثافة التي لا تلبث بدورها أن تنعكس في تعدّد وتباين قراءات النصّ عند المتلقين. أي أنَّ تقنيّة القناع قد غطّت مساحة المنظومة التواصليّة في الشّعر باتّجاه حداثي يبعده عن الغنائيّة بقدر ما يشدّه إلى الاحتدام والدراميّة.

ولكنّنا نودّ أن نشير إلى ملمح فارق هنا في فهمنا لطبيعة «القناع»، كي نستبعد منه ما يتّصل بالأجواء الكرنفاليّة الاحتفاليّة المضلّلة التي تؤدّي إلى التغريب، ونبقي على تلك الوظيفة الأخرى الرّمزيّة التي تؤدّيها بعض الأشكال الأدبيّة الكبرى مثل الـ «Allegory» التي يترجمها «جبرا إبراهيم جبرا» على أنّها «اللّيجورة» فيعرب إيقاعها، ويرى «عبد الواحد لؤلؤة» أنّها تقابل «الترميز» وأعتقد أنَّ أفضل تعريب لها ينبغي أن يكون مركّباً «أمثولة رمزيّة» إذ إنّها تدلّ على «التمثيل الرّمزي للأفكار المجرّدة عن طريق الأشكال المستعارة» وهو مصطلح تقني يتجاوز الأقنعة في العروض المسرحيّة ليشير إلى التقنيّات الكبرى في التعبير الشعري. وقد أشار عبد الصّبور إلى منهجه الشعري في توظيف أقنعة الأسطورة والقصص الدّيني والشّعبي؛ حيث يعمد إلى استخراج «التيمة» في الأسطورة ويعيد عرضها على تجربته الخاصّة، بغية إكساب هذه التجربة بعدها الموضوعي، قائلاً إنَّ ذلك المنهج يتصل بما فهمه منذ مطلع حياته الشعريّة من نظريّة الموروث الأدبي لإليوت. وأحسب أنَّ هذا الاستبطان النقدي للتقنيّات التعبيريّة في شعره وطريقة تشغيلها ومصدر الوعي بها يجعل من الضّروري التوسّع في مفهوم القناع عنده بحيث يتطابق مع مصطلح «الأمثولة الرّمزيّة». إذ إنَّ العلاقة بين مستويات الدلالة هنا لا تنتظم في إطار الصلة بين وجه الشّاعر والقناع المستعار؛ فتجربة الشّاعر هنا هي البادية للعيان، ولكنّها تتضمّن في طيّاتها دون خفاء تجربة عليا مستقرّة في الوجدان الجمالي لكلّ من الشّاعر والقارئ تمثّل البنية المؤسّسة والمولدة للتجربة المرئيّة، وهذا يضعنا في حضرة الأمثولة بمخزونها الرّوحي وتجسّدها الموضوعي بشكل مواز وكاشف عن عالم الشاعر وبنية قوله المتخيّل. الأمر الذي تنجم عنه خاصّيّة أخرى جوهريّة هي المفارقة؛ ومن ثمّ فإنَّ القارئ يعثر في النصّ على تباين واختلاف وتناقض بقدر ما يدرك ما فيه من ائتلاف وانسجام بين المستويات. هذه المفارقة ترتبط صراحة بالضحك ولا تخالف الدراما، لأنّها تقع في تلك النقطة التي تعتبر امتداداً تلتقي فيه التراجيديا بالكوميديا في كشفهما عن الحياة الإنسانيّة، إذ إنَّ الرؤية الكوميديّة تصبح أنفذ ما تكون إلى إدراك كنه حالة الإنسان عند النظر إليها ضمن علاقتها ببنية الفنّ التراجيدي أوّلاً[٨]. على أنَّ الضحك ليس غريباً عن الشّعر، فعندما نراجع أبرز نظريّة فلسفيّة حوله، وهي التي وضعها «برجسون»، نجدها تعتمد على مقولة أوّليّة هي الرّبط بين «الظّرف» و«الجمال»، فالأوّل هو «إدراك شيء من اليسر والسهولة والخفّة في الحركات الخارجيّة» وهو المبدأ الذي يفسّر الجمال؛ لأنّه هو الذي يولّده. «فالجمال يختصّ بالشكل، وكل شكل ينبع من الحركة التي ترسمه. فالشّكل

(٨) انظر: مولوين مرشنت: الكوميديا. ترجمة جعفر صادق الخليلي بيروت ١٩٨٠. ص ٦٣.

ليس إلاَّ حركة مسجّلة. ولكن إذا تساءلنا عن الحركات التي ترسم أشكالاً جميلة فإنّنا نجد أنّها هي الحركات «الظريفة». كان ليونارد دافنشي يقول: إنَّ الجمال ظرف مثبت. . إنّنا نرى ونشعر ونحسّ بنوع من التخلّي، أشبه ما يكون بالترضي عن كلّ ما هو ظريف. وعلى هذا النّحو فإنَّ من يتأمّل العالم بعينيْ فنّان يرى أنَّ الظّرف هو الذي يقرأ من خلال الجمال. إنَّ ظرف الحركات هو الرّوح وقد أنعشت المادّة، ونقلت إليها شيئاً من خفّتها ومن حياتها. من هنا فإن طباق الظرف هو المضحك. إنَّ الضحك يعاقب نشوز الحياة حين تخضع لسيطرة الآليّة؛ فالرّجل الذي يقع، والرّجل الذي يكون ضحيّة التهريج يضحكاننا. يقول «برجسون»: إنَّ ما يضحك في حالة أو في أخرى إنّما هو «بعض التصلب الآلي» الذي نجده حيث نتوقّع أن نجد المرونة المتيقّظة، واللّدانة الحيّة من شخص من الأشخاص. أي أنَّ المضحك هو «شيء من الآليّة ملصق على الحيّ»(٩).

فالضّحك إذن ردّ فعل حماسي على عيب من عيوب التكيّف مع الحياة، وظيفته فيما يبدو إعادة الثقة بالحياة التي هدّدها مشهد التصلّب الآلي في لحظة ما، من هنا علاقته الحميمة بالشّعر، إذ إنّه ليس هناك أكثر خضوعاً للآليّة من اللّغة في سياقاتها المعتادة المتصلّبة، ولا أشدّ نسفاً لهذه الآليّة من الإبداع الشعري. فالشعر هو انتقام المبدع والمتلقّي من آليّة اللّغة، ومن ثمّ فإنّه يقوم بوظيفة موازية هي ردّ الثّقة بحياة اللّغة وطابعها الخلاّق. وإذا لاحظنا بالإضافة إلى ذلك أنَّ كثيراً من الفكاهات ذات الأصل اللّغوي تنجم كعقوبة على عجز الإنسان عن إدراك المعاني المجازيّة والتشبّث بآليّة التسمية الحرفيّة للأشياء، وأنَّ الشعر في جوهره يقوم على توظيف المجاز وتوسيع رقعته في اللّغة حتّى ليكاد يظلّها بأجمعها لوجدنا ذلك المفصل الذي يجعل الشّعر في جوهره مفارقة تنضح بروح الفكاهة؛ إذ إنّه في نهاية الأمر «لعب مرح وظريف باللّغة» يردّ لها حيويّتها وجمالها عندما يعطيها شكلاً مبتدعاً يحطّم تصلّبها وآليّتها ويشفي شيخوختها المرهقة. غير أنَّ هذا اللّعب باللّغة يصل إلى ذروة إبداعه عندما يكون «لعباً دراميّاً»، على أساس أنَّ الدراما بدورها ـ كما يقول النقّاد ـ هي الامتداد النهائي للسخرية في الاستكشاف الخلاّق للمفاهيم الكامنة في اللّغة(١٠).

وبوسعنا الآن أن نجدل ضفيرة من هذه العناصر لمفهوم «مفارقة الأمثولة» باعتباره مولداً لهذا الأسلوب المتميّز من شعريّة الدراما ومحوراً رئيسيّاً في تقنيّاتها التعبيريّة، ونختبر به كثيراً من نماذج صلاح عبد الصّبور، وسوف نجد حينئذ أنَّ ما كان يعد قناعاً يتراوح بين الجدّ والضحك إنّما هو تمثيل رمزي يتجسّد في لغة مفارقة ذات حمولة شعريّة متوتّرة؛ إذ تبلغ درجة عالية من التكثيف، ولكنّها في الآن ذاته تتميّز ببنية قضائيّة بالغة التماسك

(٩) انظر: فرانسوا ماير: برغسون. ترجمه بسير شيخ الأرض بيروت ١٩٥٥. ص ٦٠ /١٣٨.

(١٠) انظر: س. و. داوس: الدراما والدراميّة، ترجمة جعفر صادق الـ[illegible]ي. بيروت [illegible] ص ٨٨.

والوضوح، وهذا يخلق في نصّ عبد الصّبور إيقاعاً باطنيّاً تكمن فيه نواة التشظّي والتشتّت وهي تشعل «لهب الشّعر». لنأخذ قصيدة «مذكّرات الصّوفي بشر الحافي» نموذجاً لهذه التقنيّة المزدوجة، فهي تستخدم بنية نثريّة سرديّة «مذكّرات» وتقوم بتشعيرها كما سبق أن أسلفنا، وتصنع قناعاً سينمو فيما بعد بديناميّة خاصّة في عمل عبد الصّبور الدرامي. وتبدأ المفارقة من العنوان ذاته في التوتّر الكوميدي المنسجم بين «الصّوفي» و«الحافي»؛ إذ إنَّ الأولى توحي لنا بالرّهبة والجلال؛ بحيث لا يصبح لأعراض البدن أهمّيّة تذكر، والأخرى تسقط إلى الرّجلين لتشير إلى فقد النعلين، وهذا لا يتنافى في واقع الأمر مع الكلمة الأولى لكنّه يتضادّ في طبيعة الاتّجاه. فكلّ من الإشارتين تخترق الأخرى بالرّغم من توافقهما الصّوتي والدلالي لتصنع مفارقة العنوان الذي تغدو فيه الصّفة وكأنّها لقب عفوي يكتسب ظرفاً مرحاً حتّى لنتساءل عمّن وضعه: أهو الشّاعر اعتماداً على الحكاية التي يوردها في تقديمه للشخصيّة، أمّ عامّة النّاس بروحهم الفكهة التي تقرن الصّفات دون حذر فتدمغ الموصوف بلازمته الحسيّة المناسبة، وكأنَّ «بشر» قد أصبح مثل تلك «الكونتيسة الحافية» فأصابه رذاذ النّقد الطبقي اللاّذع عند تقديمه وهو يقوم بدور القناع في لعبة شعريّة. ونأتي «للنشيد الأوّل» في هذه المذكّرات، محافظين على تنظيم سطوره دون تعديل، لأنَّ بياض الصّفحة المحيط بالكلمات يشترك في إنتاج الإيقاع وتكييف الدلالة:

حين فقدنا الرّضا
بما يريد القضا
لم تنزل الأمطارْ
لم تورق الأشجار
لم تلمع الأثمار
حين فقدنا الرضا
حين فقدنا الضحكا
تفجّرت عيوننا.. بكا
حين فقدنا هدأة الجَنْبِ
على فراش الرّضا الرَّحْبِ
نام على الوسائِدِ
شيطان بغض فاسدِ
معانقي، شريك مضجعي، كأنّما
قرونه على يدي
حين فقدنا جوهر اليقين
تشوهّت أجنّة الحبالى في البطون

الشّعر ينمو في مغاور العيون
والذّقن معقود على الجبين
جيل من الشياطين
جيل من الشياطين

يدخل هذا الصّوفي الرّاقص على بياض الصفحة وهو يعلن فجيعة «الفقد»، لكن بحركات موسيقيّة ولغويّة بالغة الخفّة والمرح وروح الدعابة، البحر المجزوء، والقافية المعقودة المتحرّكة، وحروف المدّ المترعة، واللّوثة اللّغويّة المتمثّلة في «هوس» تكرار الصيغ الغنائيّة، وكأنّه يعبّر عن لون من نشوة الرّوح، لكنّنا لا نلبث أن نستشعر ريحاً مأساويّاً يتمثّل في «رقصة المذبوح»، فهذا الصّوفي الطروب يعبّر عن قلق وجودي عميق، يتّخذ أبعاداً كونيّة. يتحدّث أوّلاً بضمير الجماعة فإذا أوى إلى فراشه حيث يخلو كلّ خليل بخليله دخل معه الشيطان في ياء المتكلّم؛ حتّى ليجد قرونه على يده. وعندئذ تأخذ الكائنات النّوريّة في التحوّل العبثي إلى مسوخ مشوّهة.

لقد أدّى فقد الرّضا واليقين، وفقد الضحك على وجه الخصوص، إلى تحوّل الكائنات الساخر، فبدلاً من أن نكون خالقي الضحك أصبحنا مثيريه، صرنا موضوعاً للعبث، قروداً كثيفة الشّعر. ولا نريد أن نحفر تحت هذه الصّورة وغيرها لنرى كيف ترقد طبقات ميثولوجيّة من التراث القديم والحديث، لكنّنا نكتفي بمراقبة الشخصيّة وهي «تعرض» أزمتها بثيابها الرثّة، وغنائيّتها الصادمة، وشعريّتها الكثيفة وهي تنهي المقطع بهذا القرار العميق المكرور «جيل من الشياطين».

نحن هنا بإزاء ما سبق أن وصفناه في تحليلنا لديوان «شجر اللّيل» ودراميّته بأنّه تجسّد مفردات المواقف الشعريّة في مشاهد مصوّرة، تخضع لنظام «السيناريو» المرتّب، المكوّن غالباً من لوحات بصريّة، حتّى وهو ممعن في متابعة شيء تجريدي، ممّا يبرز القوام الشعري من ناحية، وينفخ فيها حرارة وجدانيّة تبثّ في خلاياها حياة ما كان لها أن تنبض لولا تلك المشاهد، الأمر الذي ينقذها من حمأة الميتافيزيقيّة ويجعلها تتلبّس بمعاناة الوجود الحسّي المتعيّن من ناحية أخرى، ويضمن في نفس الوقت المستوى الأدنى الضروري ممّا يتبقّى لدى المتلقّي من رذاذ إدراكه البصري والسّمعي لتجلّيات الموقف وإن لم يسعفه الحدس لاستبيان دلالته بدقّة، فتزهر في وجدانه الصّورة الشعريّة المرئيّة الموقّعة على الأقلّ بتباينها وتراكبها، وتخلق لديه وعياً من نوع ما متجاوباً مع الموقف الشعري وإن لم يقوَ على التطابق معه أو احتوائه. إذ يصبح وقد اختزن من المشهد اللّون والحركة والإيقاع وإن عجز عن فكّ شفرة الرّسالة بأكملها، كما يختزن مشاهد القطعة المسرحيّة حركات الممثّلين وبعض لفتاتهم

وأقوالهم، حتّى وإن لم يستطع تحليل الدّلالة الأخيرة لها[١١]. ونتابع مشاهد مذكّرات هذ الصوفي الأمثولة:

إحرص ألاّ تسمع
إحرص ألاّ تنظر
إحرص ألاّ تلمس
إحرص ألاّ تتكلّم
قف!
وتعلق في حبل الصّمت المبرم
ينبوع القول عميق
لكنّ الكفّ صغيرة
من بين الوسطى والسبابة والإبهام
يتسرّب في الرّمل.. كلام.

لنجده في هذه الفقرة الثانية وقد انقلب فجأة على وجهه السياسي، فهو يخلع الهمّ الكوني الميتافيزيقي ليرتدي في المشهد التمثيلي الثاني لبوس «البلياتشو» وهو يقلّد الشرطي، أربعة أوامر متوالية بالتحوّل إلى جماد مختومة بالنّداء العسكري «قِفْ» تستثمر في قلبها الحكاية الشعبيّة المباشرة «أنا لا أسمع، أنا لا أنظر، أنا لا أتكلّم» وتنظمها في نسق منسوج على حافة استعارة غائبة هي «بئر الصّمت» ومشنقة حبله، ولمّا كان الكلام هو الحياة بطبيعتها المائيّة فإنّ هناك استعارة متمّمة تتمدّد في الجزء الأخير من المقطوعة بشكل يتوافق ويتضادّ مع الجزء الأوّل، فقوّة الكلام لابدّ أن تتدفّق، ولابدّ أن ينبجس الماء من بين الأصابع بكلّ قداسته مهما طمرته الأوامر وأضاعته الرّمال العطشى. هنا تسخر الطبيعة من البشر وتكشف مفارقة سلوكهم مثلما يسخر «البلياتشو» من الشّرطي الذي يقلّده ويغمز بعينيْ صورته الرّمزيّة لجمهور القرّاء. وإذا لاحظنا تاريخ نشر هذه القصيدة في مجلّة الآداب في ١٩٦٢/٧، أي بعد شهور من مأساة تفكّك وحدة الجمهوريّة العربيّة تحت مطرقة النّظام العسكري وضغوط القهر السياسي أدركنا ضرورة القناع وبداهة المفارقة ووظيفة الشعر في الانتقام، لا من تصلّب اللّغة فحسب، وإنّما من تصلّب أبنية الحياة ذاتها وهي تتعرّض لتدمير الحلم وتغريب الإنسان وحرمانه خصوصاً من ماء الحياة/ الكلام.

ولأنّك لا تدري معنى الألفاظ، فأنت تناجزني بالألفاظ
اللّفظ حجر
اللّفظ منية
فإذا ركبت كلاماً فوق كلامْ

---

(١١) انظر: صلاح فضل ـ شفرات النّصّ القاهر ١٩٩٠ ص ٤٥/ ٤٦.

من بينهما استولدت كلام
لرأيت الدنيا مولوداً بشعاً
وتمنّيت الموتْ
أرجوك . .
الصمت . .
الصمت!

هنا يتّخذ الخطاب الشعري وضعاً جديداً محتدماً، فهو يدور حول ذاته، تنشقّ فيه شخصيّة القناع شطرين، كما تعوّد صلاح عبد الصّبور في تفسير حركات خطابه بشكل ثنائي أو ثلاثي أحياناً، لكن أحد الشطرين يناجز الآخر ويصارعه، يصرّ على كلام بلا معنى، والآخر يشرح له بيولوجيا الخلق من الكلمة، وما يولد فهو تمثيل للدنيا؛ للكون البشع. هنا تتآكل الكلمات وهي تكاد تسقط في بئر الصمت قبل أن تتفجّر في المقطع التالي. وهذه تقنيّة أثيرة يختبر بها شعر التفعيلة حرّيّته التشكيليّة، فالقول يبني شكله ودلالته في اقتصاده وعضويّته وحدة محاكاته الجسديّة، يتحوّل السطر الشعري إلى قطعة منحوتة تعكس معناها بالفراغ المحيط بها وكتلتها. إنّها تخلق موقفاً ووضعاً جماليّاً يوشك أن يقود إلى الانتحار الشعري بالتلاشي. ليس بوسع هذا المقطع أن يمتدّ نَفَسُه لأبعد من ذلك، وإن لا أخلّ بطبيعة هذا التوافق التعبيري الحميم بين بنية الدّالّ والمدلول.

لقد أتاح نموذج المذكّرات للنصّ أن يتراوح في إيقاعه بين القصر والطول، والسلب والإيجاب، والرّقص والمشي في مشاهده المنوّعة، جعل من الممكن أن تختلف أوضاعه التعبيريّة والترميزيّة، وأن يتولّد فيه بالرّغم من ذلك، أو بفضل ذلك، لون من الانسجام العميق والتآزر الحقيقي الناجم من تشتّت المواقف والأوضاع اللّغويّة:

تظلّ حقيقة في القلب توجعه وتضنيه
ولو جفّت بحار القول لم يبحر بها خاطرْ
ولم ينشر شراع الظنّ فوق مياهها ملاحْ
وذلك أنّ ما نلقاه لا نبغيه
وما نبغيه لا نلقاه
وهل يرضيك أن أدعوك يا ضيفي لمائدتي
فلا تلقى سوى جيفة
تعالى الله، أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الآلام
لأنّك حينما أبصرتنا لم نحل في عينيك
تعالى الله، ، هذا الكون موبوء ولا برء
ولو ينصفنا الرّحمٰن عجّل نحونا بالموت

تعالى الله، هذا الكون، لا يصلحه شيء
فأين الموت، أين الموت، أين الموت.

تكمن الدلالة الشعريّة لهذا المقطع في مخالفته لما قبله وما بعده، فهو جزء من بنية لا يستقلّ بمعنى دونها؛ إذ إنَّ إيقاعه في النظم نثري، ومزاجه فكري معتم، وصوره «ملقاة في طرقات التعبير»، إنَّه جملة اعتراضيّة مباشرة تتخلّل حركيّة النّسق الحيوي المحيط به، لحظة نجوى مثقلة يتوقّف فيها الصّوفي عن اللّعب الشعري، ويستعير اللّغة الجاهزة؛ ينجح قليلاً في تطعيم مفرداته بلمسة من وهج الكلمات المعيشة عندما «توجع» الحقيقة قلبه، لكنَّه إذ «تجفّ بحار قوله» فهو مدرك لما يحدث لأسلوبه، حيث يتّكئ على «سبعة أبحر» أخرى تنفد قبل «أن تنفد كلمات الله»، لا ينقذها شراع الظنّ ولا ملاحه من الوقوع في أسر العبارة القرآنيّة، ومفارقة «ما نلقاه لا نبغيه وما نبغيه لا نلقاه» الكامنة دائماً تحت كلّ خيبة أمل عريقة في الكتابة العربيّة تتداولها الأجيال منذ أن كانت شكوى جأر بها شيخ كاتب من نزق ورعونة شيطان شعره. وصورة المائدة والجيفة عنصر موروث لم ينقل من مجاله. كما أنَّ الصيحات الثلاث التي تلعب في بداية الأبيات الأخيرة دور ما أسميناه «قافية الاستهلال» وهي جملة «تعالى الله» ليس هناك أشدّ استهلاكاً منها ولا نثريّة، لأنَّها «مصوكة» لم تزحزح عن مكانها ولم تبعث فيها أيّة حياة، كذلك عبارة «هذا الكون لا يصلحه شيء» تنويع خافت على العبارة اللاّفتة التي طالما نقلها عبد الصّبور عن «شيلي» ووصف بها الشّاعر بأنَّه دائماً «تتملّكه شهوة إصلاح الكون» لكن بعد نزع الشهوة منها وتركها عارية.

بكلمات صريحة، المقطع غارق في النثريّة بقدر ما هو مشبع باللّغة الجاهزة، هنا تصير صيحته الختاميّة المثلّثة ـ مثل دقّات المسرح ـ «أين الموت» خالية من روح الدّراما وغير معبّرة عن ذروة شعريّة. إنَّها تحاول البوح بمأزق فكري، لكنَّها لا تصطنع له تقنيّاً أدواته التعبيريّة. لكن عندما نعبره إلى المقطع الخامس والأخير من القصيدة يصبح بوسعنا أن نستشعر فيه ريح المأساة بأثر رجعي، ندرك أنَّ الشاعر قد أطفأ شعلة الغنائيّة وظلّل مشهده بلون قاتم كي يمهّدنا للجزء التالي، إنَّه أشبه بتلك اللّحظة الثقيلة التي يبدو فيها إيقاع الدراما على المسرح وكأنَّه قد تهالك حتّى يتململ الجمهور في مقاعده، لكنَّه لا يلبث أن ينتفض عندما يدرك انغماره في اللّحظة الخاطفة للسكون السابق على الحركة فيكتسب بعدها دلالته، ويتّضح له أنَّ تصلّب التسمية المباشرة فيما أخذ يصنع مفارقة حيويّة مع ما يلي:

شيخي« بسّام الدّين» يقول:
«يا بشرُ. . اصبر
دنيانا أجمل ممّا تذكرْ
ها أنت ترى الدنيا من قمة وجدك
لا تبصر إلاَّ الأنقاض السوداء»

ونزلنا نحو السّوق، أنا والشيخ
كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتفّ على الإنسان الكركي
فمشى من بينهما الإنسان الثّعلب
عجباً . .
زور الإنسان الكركي في فكّ الإنسان الثعلب .
نزل السّوق الإنسان الكلب
كي يفقأ عين الإنسان الثعلب
ويدوس دماغ الإنسان الأفعى
واهتزّ السّوق بخطوات الإنسان الفهد
قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب
ويمصّ نخاع الإنسان الثعلب .

لابدّ أن نقطع المشهد عند هذا القدر من القراءة لنثبت طلاق هذا النّوع من الشعريّة للغنائيّة واعتماده أساساً على المفارقة . ومن الغريب أنّه حافل بالتكرار، لكن دون توليد أيّة درجة من الغناء، إذ «إن الأدب عندما يكون في ذروة الموسيقى ـ كما في الشعر الغنائي، يكون بوجه عام أقل اتّصافاً بالمفارقة، وعندما تكون الصّورة «فكريّة» أو «أدبيّة سواء بالإفصاح عن قول، أو بإيصال رسالة فإنّها عند ذلك تتّصف بالمفارقة»[١٢] . وإذا كانت المفارقة هي «ذرّة الملح التي وحدها تجعل الطعام مقبول المذاق» كما يقول النقّاد، فإنَّ هذا المشهد الذي بناه عبد الصّبور «مليح جدّاً»، ولنشرع في قراءته .

تمسرح القصيدة مواجد الصوفي الدنيويّة بإدخال شخصيّة ثالثة بين القناع والوجه مخالفة لهما في الرؤية، تتمثّل في شيخ آخر هو «بسّام الدّين» ـ تركيب لعوب وشفّاف، ليناهض بخفّة ومرح سوداويّة بشر، عندئذ يمسك الوجه بيد القناع كي ينزل معه «السّوق» لمشاهدة النّاس وهم يعيشون . وهنا تعتمد اللّعبة التعبيريّة على محورين :

ـ أحدهما : إعادة صياغة القناع التراثي المستخدم في قصص الحيوان، مثل كليلة ودمنة، بتكوين مركب بلاغي صريح يجعل أسماءها صفات للإنسان، بطريقة آليّة منتظمة تثير كوامن السخرية في هذا الازدواج . فهو يرفع مستوى مفارقة اللّغة كي تصل إلى درجة مفارقة الموقف، وبذلك يمضي في كشف «حيوانيّة الإنسان» إلى مدى أبعد ممّا وصل إليه مثلاً المعرّي من قبله، وهو جدّه العظيم، في قوله :

عوى الذّئب فاستأنست بالذّئب إذ عوى
وصوّت إنسان فكدت أطير .

(١٢) انظر : D.C. Muecke : المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة بدون تاريخ، بغداد، ص ١٧ .

حيث يظلّ الإنسان إنساناً والذئب ذئباً، أمّا هنا فالعبارة تخترق نظام اللّغة فتجعل الجامد صفة وتكرّر الموصوف برتابة مزعجة مع كلّ صفة.

ـ لكنَّ الطريف أنَّ هذه الرّتابة الثقيلة لا تلبث بنثريّتها الواضحة أن تملأ المشهد بحركة من نوع خاصّ؛ إذ توحي وهي تنقل صراعاً دامياً بشيء آخر مخالف لمقتضيات الاحتدام، توحي بأنّنا حيال نوع من «المباريات الرياضيّة» العنيفة بين الأجناس العليا للكائنات، فالمشهد كابوسيّ، ولكنّه خفيف الوطأة، يعرف مشاهده أنّه ليس حقيقيّاً. هذا النّقل لمستوى التعبير من الواقع إلى ما يشبه الحلم هو الذي يمثّل المحور الثاني المنتج لمفارقة التعبير، وينجم أساساً من محاكاة ما درج عليه «مذيعو المباريات» من وصف حركة المتصارعين وتكرار أسمائهم دون اختزالها إلى ضمائر.

يا شيخي «بسّام الدّين»
قل لي. . «أين الإنسان. . الإنسان؟»
شيخي «بسّام الدّين» يقول:
«اصبر. . سيجيء
سيهلّ على الدنيا يوماً ركبه»
يا شيخي الطيّب!
هل تدري في أيّ الأيّام نعيش؟
هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن
من أيّام الأسبوع الخامس
في الشهر الثالث عشر.
الإنسان الإنسان عبر
من أعوام.
ومضى لم يعرفه بشر.
حفر الحصباء ونام
وتغطّى بالآلام.

تتجاوز هنا «مزحة» المستحيل، ذات النهكة الحيويّة البالغة بمواجع القناع وهو يقدّم هجاء غير تاريخي للإنسان، بعد أن وصف صراع النّاس/ الحيوانات بما فيه من آليّة وتكرار، يأتي التعليق ليكون «مأساويّاً» حاذقاً بفقه الزمن واستحالة توجهه نحو المستقبل ليقيم توازناً لاذعاً مع المشهد شبه الكوميدي السّابق. ومهما حاولت الأمثولة الشعريّة هنا أن تعوض الشجى الغنائي بما تصطنعه من توتّر وجودي وتعبيري مرح فإنّ مستويات المفارقة الماثلة في الشخصيّات والعبارات والصور وشبكتها المتراكبة هي التي تعطي للأسلوب مذاقه الدرامي المليح. وقد يكون بوسعنا أن نشير هنا موضوعيّاً إلى هذه النغمة الإنسانيّة الحارّة

التي تجعل من القصيدة ترجمة فنيّة لتصوّر صلاح عبد الصّبور عن الشعر باعتباره «صوت إنسان يتكلّم. . ينقل قدراً من الحقيقة الإنسانيّة» على حدّ تعبيره، أي تعبير عن حقيقة الإنسان في الشاعر «وهذا مبعث قوّته ومأساته في الآن ذاته» غير أنَّ ما يلفتنا أكثر فيها من الوجهة الأسلوبيّة هو مدى ما يتجسّد فيها من «تأمّل عاطفي» يلتحم بجماليّات التعبير ويتجلّى عبر تقنيّات تتولّى تحويل الخواص الأسلوبيّة للدراما إلى أدوات شعريّة فعّالة كما رأينا في تجسيد أضواء المنشور اللّغوي وتشعير السّرد ومفارقة الأمثولة، وإن كان ذلك يفضي بالشّعر إلى مأزق تعبيري حرج، حيث تقوم البنية القضائيّة الدراميّة بتماسكها المغرق بتهديد النّسبة اللاّزمة للشعر من الإبهام والتشتّت.

ـ ٥ ـ

أسلوب الشعر الرؤيوي

يحتلّ هذا الأسلوب الدرجة الرابعة في منظومة الأساليب التعبيريّة في الشعر العربي طبقاً لسلّم الشريعة الذي اقترحناه، وهو أقربها من حافة التجريد وأبعدها عن الحسّ المباشر، وسنرى عند تحليل تقنيّاته التعبيريّة كما تتجلّى عند أبرز ممثّليه البنية الخاصّة به، الناجمة عن تركّب أوضاعه الإيقاعيّة والنحويّة والمشروطة بدرجة كثافته وتشتّته.

يتمّ التمييز لغوياً بين الرؤية والرؤيا على اعتبار أنّ الأولى من فعل الباصرة في اليقظة والثانية من فعل التخيّل في الحلم، والنّسبة تحيل عليهما دون تمييز يذكر، فإذا انتقلنا إلى المصطلح النقدي وجدنا أنّ الشعريّة الرّومانسيّة ـ خاصّة الإنجليزيّة منذ كولردج ـ تطلقه على الاستبصار الفنّي الذي تقوده الملكات العليا بحيث يفضي إلى الشهود، ويعبّر عن الولع بالغيبيّات التخييليّة. وقد ربطه «فراي» في النقد الحديث بفكرة النماذج البدئيّة والأبنية الكليّة العليا في المخيّلة البشريّة وتعبيراتها الأسطورة المتمثّلة في أجناس الأدب الكبرى في الغرب منذ القدم. لكن هذا المصطلح سرعان ما اقترن في النقد البنيوي التوليدي ـ خاصّة عند جولدمان ـ بمفهوم محدّد عندما أصبح «رؤية العالم» بشروطها التوليديّة الدقيقة في التعبير المتبلور عن الضّمير الجماعي، باعتباره محصلة عمليّة «التبئير» التي يقوم بها النصّ الأدبي بفواعله المتداخلة. وجاءت الشعريّة الألسنيّة ـ بامتداداتها الأسلوبيّة ـ لتضفي على مصطلح «الرّؤيا» ـ الذي يتوحّد فيه عمل الباصرة في الصّورة الحسّيّة المتشكّلة لغوياً، مع فعل المخيِّلة الحلمي ـ دلالة تعبيريّة خاصّة، تنزع إلى درجة محدودة من التجريد العقلي، وتشير إلى ما يمكن لنا تعريفه بصفة عامّة على أنّه «تضافر مجموعة من التقنيّات التعبيريّة، المتّصلة ببعض المستويات اللّغويّة، خاصّة النحويّة، وطرق الترميز الشعري المعتمد على القناع والأمثولة الكلّيّة. وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها، تضافر كلّ تلك العوامل لتكوين منظور متماسك في النصّ، بما يجعل «الرّؤيا» هي العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيريّة والموجّه لاستراتيجيّتها الدلاليّة».

وتقتضي غلبة هذا الأسلوب في الأداء الشعري عدداً من اللّوازم المنتظمة، مثل تحطيم أبنية الزمان والمكان خلال السّرد، وأسطرة العناصر القناعيّة، وتوظيف الأبنية الإيقاعيّة الظاهرة بشكل غنائي، ووضوح الامتداد الأيديولوجي المباطن للتجربة الشعوريّة، إلى غير ذلك من سبل صناعة الرؤى الكلّيّة التي سنتعرّف عليها عند قراءة بعض نصوصها، مع وضوح

مُعامِس بارز يمثّل عصبها الدّقيق، وهو تشاكلها مع «الرّؤى» الحلميّة التي لا تحضر إلاّ بشرط غيبة الحواس والاستغراق في النعاس، ومن ثمّ فإنّ الرّؤى الشعريّة تشترط الابتعاد المتراوح بين الوعي والذهول عن الواقع، مع اختزان نماذجه، وصناعة رموز كلّيّة لها من منظور شامل.

وإذا كان البياتي قد برز في النقد الحديث باعتباره «شاعر الرّؤيا» بامتياز، وأسهم هو بشكل مبكر في تكوين هذه المقولة، وإلى جانبه عدد آخر من كبار الشعراء مثل بلند الحيدري وخليل حاوي وسعدي يوسف وغيرهم، على اختلاف في طابع كلّ منهم، فإنّ بوسعنا أن نتساءل: أليس لكلّ شاعر كبير، كما أنّ لكلّ فنّان عظيم، رؤيته للعالم، فكيف يتسنّى لنا أن نخفي واحداً، أو جماعة من الشّعراء، ونطلق على إنتاجهم أنّه ينتمي إلى «الأسلوب الرّؤيوي»؟ لعلّ المبرّر الواضح لذلك هو توظيف الإجماع النقدي الكاشف للخواص الأسلوبيّة، وتوجيهه كي يقصر عن القراءة المضمونيّة للإبداع، ويركّز على تحديد بؤرة الاستقطاب التي تدمغ الأعمال بطابعها.

نموذج العطف ورؤية العالم:

كان محمود أمين العالم ناقداً بصيراً بأصول الشعريّة عندما ربط منذ الستينيّات بين الرّؤيا وأساليب التعبير في شعر البيّاتي؛ إذ لاحظ أنّ أغلب قصائد البيّاتي ـ حتّى ذلك الحين بالطبع ـ كانت تبدأ بتسجيل بعض المشاهد والعناصر المتناثرة مثل:

ـ الثّلج والعتمات والمتسوّلون
ـ وأنا وأضواء الحرائق والجنود
ـ الشّمس والحمر الهزيلة والذّباب
ـ وخوار أبقار وبائعة الأساور والعطور

وأنّ هذه المشاهد «ليست مجرّد كلمات متراصّة، وإنّما هي في السياق تتخلّق معاني مجرّدة، ورموزاً أكثر شمولاً وإحاطة من مجرّد مظاهرها الحسّيّة، وأعمق تعبيراً عن تجارب إنسانيّة حيّة وراء تلك المظاهر. . . فالبيّاتي قد انعكست رحلته في أساليبه التعبيريّة، فاستطاع أن يعبّر «بالرّؤيا» المرتحلة المتنقّلة التي تجمع بين المتناثرات في حركتها السّريعة لتصوغ منها معالم فلسفته الخاصّة»[1]. فإذا ترجمنا هذه اللّغة الذكيّة ـ على جزئيّتها ـ إلى مصطلحات النّقد المحدث اليوم، قلنا إنّ نموذج العطف النحوي بين مجموعة من العناصر الحسّيّة ـ المتباعدة في حقولها الدلاليّة ـ يقوم بتوليد مستوى تجريدي غائر، هو القادر على تبرير الوصل في البنية العميقة للجملة الشعريّة. وأنّ هذا الوصل هو الذي يشفّ عن رؤية

(١) انظر: محمود أمين العالم وآخرون: مأساة الإنسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البيّاتي، القاهرة ١٩٦٦ ص ٤٠.

جدليّة تحلّ متناقضات العالم الحسّي دون صراع درامي. وكان علينا حينئذ أن نتجاهل الرّبط بين حركة الجمل الشعريّة وحركة البيّاتي في التنقّل بين العواصم المختلفة، لعدم التجانس بين الأمرين، وأن نبرز ما يشير إليه النّاقد من أنّ اختيار مجموعة العناصر الحسّيّة التي تتمتّع بحيويّة كبيرة يخضع من الوجهة الاستبداليّة لتقنيّة ترميز مكثّفة؛ وأن نضيف إلى ذلك ملاحظة فقدان العوالم التي تشير إليها تلك الكلمات خصوصيّتها عندما تساق في نسق واحد مع ما يختلف معها، فلا يبقى منها سوى الجوهر الذي يؤلّف الوحدة الدالّة في البنية الكلّيّة للنّصّ الشعري، وعندئذ يصبح النّموذج النحوي ـ وهو هنا العطف ـ هو المولد التعبيري للرؤية الشّعريّة.

لكن خلافنا مع النّاقد الأيديولوجي لا يقف عند هذا الحدّ؛ إذ إنّه سرعان ما انتقل من هذه البصيرة النّافذة إلى لون من العمى عندما شرع يأخذ على الشّاعر انتقاله في الزمان والمكان، وتحطيمه لأسوارهما في التعبير لتخليق لون من التجربة الشعريّة العامّة؛ إذ يرى في ذلك ابتعاداً عن الواقع الحي ومشكلاته المباشرة، والتجرّد من لحمه ودمه، الأمر الذي يجعل نصّه «قابلاً للترجمة» إلى أيّة لغة أخرى، وكأنّ هذا عيب شعري فادح يجب تلافيه. ومع دقّة هذه الملاحظات، فإنّ ما يعنينا إبرازه الآن هو أنّ تلك الخواص التعبيريّة ذاتها كانت لازمة لتشكيل الرّؤيا الشعريّة، ولم يكن بوسع البيّاتي أن يحيد عنها، لأنّ جدليّة الفكر الشعري لديه، ونهجه في التصوير والترميز، من خلال الأبنية التركيبيّة، عن الثابت وراء المتحوّل، والجوهر خلف الأعراض المتباينة، هو الذي يشكّل الملمح الأسلوبي المولد لهذا الطابع الرؤيوي، ولا يسع الشّاعر أن يتخلّى عنه مهما أهاب به النقّاد أن يترك التجريد ويمعن في التجسيد إيثاراً لقوّة النضال بالكلمات. والأخطر من ذلك أنّ طريقة النّقد الأيديولوجي في تعزيز افتراضاته المسبقة كانت ـ ولاتزال ـ تقتطع من النصّ بعض شذراته، لتقسرها على التوافق مع المنظومة الفكريّة الشارحة. فإذا عاودنا قراءة النصوص في وحداتها التامّة على ضوء نظريّات الشعريّة الألسنيّة وعلم النصّ، تجلّت الدلالات العديدة المنبثقة من بنية النصّ الشّاملة، بشكل يخالف جذريّاً التفسيرات السّابقة. فالأبيات السّالفة، التي اقتطع بعضها من قصيدة «سوق القرية» مثلاً، تقيم تعالقاً حميماً بين مجموعتين من العبارات؛ إحداها تتمثّل في عدد من الأسماء المرسلة، المبتدأ بها في جمل اسميّة ناقصة، لم يكتمل معظمها بالخبر، والأخرى مجموعة من الأقوال السرديّة، التي تمثّل مأثورات تقليديّة، تكرّس عبثيّة الأمر الواقع في الحياة، والاستكانة السلبيّة لها، إذ تمضي على النحو التالي:

الشّمس والحمر الهزيلة والذباب
وحذاء جندي قديم
يتداول الأيدي، وفلّاح يحدّق في الفراغ:
«في مطلع العام الجديد

يداي تمتلئان حتماً بالنقود
وسأشتري هذا الحذاء»
وصياح ديك فرّ من قفص، وقدّيس صغير
«ما حكّ جلدك مثل ظفرك»
و«الطريق إلى الجحيم
من جنّة الفردوس أقرب» والذباب
والحاصدون المتعبون
«زرعوا ولم نأكل
ونزرع صاغرين فيأكلون»
والعائدون من المدينة: يا لها وحشاً ضرير:
صرعاه موتانا وأجساد النّساء
والحالمون الطيّبون»

واللاّفت للنظر أنّ النّموذج التصويري هنا يعتمد على إبراز «المكان» وما يتعلق به من أشياء وكائنات متشيئة. ومعنى هذا أنّنا لسنا بحيال استعارات رامزة، بل أمام لون من «المجاز المرسل» في مجموعة الدّوالّ الكنائية المتناثرة، إذ لو اقتصر معناها على مدلولها اللّغوي المعتاد لاستعصت على الانتظام في نسق معقول قابل للفهم مع جاراتها. فليس هناك جامع مشترك بين الشّمس والحمر الهزيلة والذّباب سوى العلاقة المكانية، ولا بين الأبقار وبائعة الأساور، أو البنادق والمحراث والنّار فيما سيأتي، سوى أنّها عناصر توضع مجازياً في علاقة مع السّوق الّذي يتشكّل منها، فيرتضي المتلقّي العجول معانيها الحسّية القريبة ويحيلها على مدلولاتها المباشرة، لكنه لا يلبث أن يستشعر ضرورة العثور على خيط دلالي يبرّر الوصل بينها، وقد يكتفي بأنّها جميعاً توجد «هناك»، فيصبح السّوق هو مناط الصّورة، لكنّه إن جدّ في البحث عمّا يوحّد بينها خارج إطار المكان فلابدّ أن يذهب بعيداً في التجريد التماساً لعمق الرّمز الجامع بينها، ولابدّ أن يصطدم بقدر من لامعقولية بعض التراكيب، مثل «وحذاء جندي قديم، يتداول الأيدي» فالحذاء هو الفاعل المتحرّك بين الأيدي المتشيئة. وهنا تتجلّى بعض معالم الحداثة في نصّ البياتي. فشذرات المجاز المرسل الجزئية، كانت ترد ـ على نُدرتها ـ في الشّعر القديم وهي سابقة التجهيز في العبارة اللّغوية المعتادة. لا يكاد الشّعر يبتدع منها نموذجاً لم تصنعه اللّغة من قبل. أمّا أن تقوم شبكة العلاقات البلاغية في النصّ بأكمله بتكوين الأرضية اللاّزمة لتأويل الرّموز، والمتجاوزة لفكرة المكان، حتّى يمكن أن نعثر على جامع معقول وراء التشظّي الظّاهري في النصّ، فإنّ هذا يجعلنا نعمد إلى ما يطلق عليه في النّقد الحديث «وحدة المزاج» الضرورية لتفسير العناصر الرّمزية الّتي يوظفها الشّعر الحداثي، هذه الوحدة هي الّتي تتولّد في داخل النّص وتحكم علاقة عناصره، فالرّمز

الشّعري ـ كما يقول بعض النّقّاد ـ «يعني أولاً ذاته بالعلاقة مع القصيدة، وإذن فأفضل إدراك لوحدة القصيدة هو عبر وحدة المزاج، المزاج بكونه طوراً من أطوار الانفعال، والانفعال باعتباره الكلمة الموجهة إلى اختبار اللّذة أو تأمّل الجمال. وبما أنّ الحالات المزاجيّة لا تدوم طويلاً، فإنّ الأدب المعتمد على الرّموز في جوهره متقطع، والقصائد المطوّلة إنّما تتصل أجزاؤها باستعمال بنيات نحوية هي الأكثر ملاءمة للكتابة الوصفية منها للشعر. (مثل بنية العطف) الصور الشّعريّة لا تقرّر شيئاً ولا تشير إلى شيء، بل هي تشير إلى بعضها البعض، وبذلك توحي أو تستحضر المزاج الّذي يشيع في القصيدة»(٢).

فإذا مضينا في قراءة القصيدة تأكّد لنا هذا التعالق المتوتّر بين نمطين من العبارات النّاقصة والمكتملة، مما لا يكوّن بنية تعبّر عن التحوّل كما ذهب إلى ذلك العالم، وإنّما تعبّر بالأحرى عن الأشياء والكلمات، بين الأسماء والمأثورات. فالمجموعة الأولى تنثر مفردات الحياة في سوق القرية بما يعتمل فيها من تنوّع وتناقض، ولكنّ المجموعة الثّانية تكشف عن العبارات المأثورة والاستكانة الكامنة في عمق هذا المجتمع والمعطلة لديناميته. من هنا بوسعنا أن نعتبر المجموعة الأولىٰ في جملتها عناصر معلّقة إسنادياً لم يتمّ الإخبار عنها في حينها، في الوقت الّذي تمثّل فيه المجموعة الثّانية خبراً كلّياً شاملاً ومفيداً لشروطها الأساسية. وتصبح الدّلالة النّاجمة عن هذا الازدواج مرتبطة بتجمّد سوق القرية في الزّمن وهو يعجّ بالحركة في الظّاهر، أي أنّ البنية الكلّية للقصيدة تشفّ عن استعصاء التحوّل بفعل طغيان الكلمات المأثورة!

وخوار أبقار، وبائعة الأساور والعطور
كالخنفساء تدبّ «قبرتي العزيزة يا سدوم
لن يصلح العطّار ما قد أفسد الدّهر الغشوم،
وبنادق سود ومحراث ونار
تخبو وحدّاد يراود جفنه الدّامي النّعاس
«أبداً على أشكالها تقع الطّيور
والبحر لا يقوى على غسل الخطايا والدّموع»
والشّمس في كبد السّماء
وبائعات الكرم يجمعن السّلال:
«عينا حبيبي كوكبان
وصدره ورد الرّبيع»
والسّوق يقفز والحوانيت الصّغيرة والذّباب

---

(٢) انظر: نورثروب فراي. تشريح النقد. ترجمة محيي الدّين صبحي طرابلسي ليبيا ١٩٩١ ص ١١٩.

يصطاده الأطفال، والأفق البعيد
وتثاؤب الأكواخ في غاب النّخيل.

هذا الأفق البعيد الّذي تستشرفه القصيدة عند مقطعها يفتح نافذة دلالية تخترق على مستوى آخر البنيةَ الّتي كانت تبدو مغلقة للقصيدة، وهذا يقدّم بدايات الحركة المتثائبة للأكواخ والمبشّرة بإرهاصات التّغيير. وهو الأفق ذاته الّذي يتغنّى به في مطلع قصيدة «أباريق مهشّمة» الّتي تعطي للديوان عنوانه:

الله، والأفق المنوّر، والعبيد
يتحسّسون قيودهم:
«شيّد مدائنك الغداة
بالقرب من بركان فيزوف ولا تقنع

بما دون النّجوم
وليضرم الحبّ العنيف
في قلبك النّيران والفرح العميق»
والبائعون نسورهم يتضورون
جوعاً، وأشباه الرّجال
عور العيون
في مفرق الطّرق الجديدة حائرون.

إنّها التقنية التعبيريّة ذاتها المسيطرة على هذه المرحلة في شعره، والمعتمدة على المزاوجة بين نموذج المعطوفات المتقطعة والجمل المقوّسة لإنتاج الدّلالة الكلّية للنص. ونلاحظ أنّ البياتي قد بدأ منذ تلك المرحلة المبكرة في صناعة رموزه الخاصة، وتكوين عائلاته اللّغوية. فالأباريق الّتي يعلن تهشيمها إنّما هي أباريق الشّعر، سبق له أن حدّدها في ديوانه الأوّل «ملائكة وشياطين» حيث يقول في قصيدة «المخطوبة»:

فتعودين قطرة من عبير
في أباريق شاعر مجنون

كما أنّ النّسور الواردة هنا في عبارة «والبائعون نسورهم» تعني في قاموس البياتي الّذي أخذ يتشكّل في دولاب مجازي متماسك «الضّمير»، يدلّ على ذلك قوله في قصيدة «عشّاق في المنفى» من المجموعة ذاتها:

والتّافهون يساومون على رفات
نسر صغير
ـ سمّاه بائعه الضّمير ـ

ومع أنّ هذه التّواردات الشّارحة لا تقطع بتوحّد المدلول في السّياقات المختلفة، إذ

تظلّ الدّوالّ محتفظة بمرونتها وقدرتها على المفاجأة المدهشة والغموض المقصود فإنّ هذا التّكثيف المبكر للصور والرّموز الخاصّة يسهم في نسج الشّبكة الرؤيويّة الّتي يمتاز بها هذا الشّعر، فالغموض ناجم عن التجريد وهما لازمان لتخليق الرّؤية. ومن ثمّ فإنّ بوسعنا أن نلاحظ بالنسبة للنموذج النّحوي الّذي نتّبعه في هذه الفقرة أنّ «عطف غير المتجانسات» يفضي بسهولة إلى الإبهام، ولنرقب ذلك في المقطع التالي من القصيدة ذاتها:

«لابدّ للخفاش
من ليل، وإن طلع الصّباح
والشّاة تنسى وجه راعيها العجوز
وعلى أبيه الابن، والخبز المبلّل بالدّموع
طعم الرّماد له، وعين من زجاج
في رأس قزم تنكر الضوء الطّليق»

إنّ غيبة العلاقات المباشرة بين هذه المتعاطفات، وتحريك التركيب النّحوي عبر التقديم والتأخير، تزيد صعوبة استخلاص المعنى من الوحدات الجزئية ذاتها. بحيث تبدو في بعض الأحيان عبثية، مثل «وعلى أبيه الابن». الأمر الذي يجعل هذا النّموذج النّحوي حاملاً مباشراً لخاصيّة أساسية في الحداثة الشعريّة وهي صعوبة الفهم، تلك الخاصية الّتي التفت إليها منذ السّتينيات أيضاً الدّكتور شكري عيّاد في قوله:

«والحقّ أنّ شعر البياتي يثير أكثر من أي شاعر معاصر آخر مشكلة «الفهم» في الشّعر، ففي البياتي عرق سيريالي يجعل الصّور الّتي يتدفق بها متنافرة الأجزاء في بعض الأحيان، يصعب الاهتداء إلى ما ترمز إليه. وكأنّ الشّاعر أخرجها من نثار الشّعور بلا ضابط». إلى هنا والوصف النّقدي للظاهرة صحيح، لكنه عندما يبدأ في المراهنة على إخفاق واستحالة هذا النّزوح يفقد طابعه النّقدي ويصادر على حركة الشّعرية العربيّة بقوله: «وعندي أنّ الوضوح سمة من سمات الشّعر العربي لن تبارحه، وأنّ «الفهم» هو الشّرط اللاّزم للتذوّق، وأنّ التجريد إن أمكن في غير الأدب من الفنون فهو في الفنّ القولي مستحيل»[٣]. وينسى النّاقد أنّ تاريخ الشّعر العربي منذ أبي تمام قد عانى من مشكلة الفهم هذه، وأنّ الرّهان على المستقبل كثيراً ما ينتهي إلى الخسارة.

ويبدو أنّ الامتداد الأيديولوجي المباطن للتجربة الشعورية عند البياتي والّذي يفضي إلى درجة عالية من تماسك المنظور كان يتطلّب من جانب آخر انخفاضاً واضحاً في درجة النحوية عبر تكاثر حالات الانحراف الشعري؛ إذ لو اتّسق نظام العبارات دون فجوات نحوية وبلاغية والتأم نسيجها دون قفزات لبلغت درجة مفرطة من التّماسك المبتذل أضعف قدرتها

---

(٣) انظر: شكري عيّاد وآخرون، نفس المصدر السّابق في هامش ١ ص ١٨٣

على تُوليد الرّؤيا. وسوف نلاحظ فيما بعد أنّ هذا التّشتّت البارز في تركيب الجمل كان يتمّ تعويضه أيضاً عبْرَ تناسق إيقاعي غنائي، وهذا يعود إلى ظاهرة ملموسة في الفكر الشعري الرّؤيوي، وهي طبيعته الجدلية.

هذه الخاصية الجدليّة تفسّر لنا أيضاً مشكلة الزّمن في هذا الأسلوب، فهو يعمد كما ألمعنا إلى كسر نموذج الزّمن التاريخي المعروف ليلقي بتجربته في محيط الزّمن الشّعري الأسطوري. وزمن الشعر ـ كما يقول أوكتابيوباث، النّاقد الشّاعر المكسيكي الكبير، «ليس هو زمن الثّورة، المقيد بالعقل النّاقد، المستقبل للخطط الخيالية، إنّه الزّمن السّابق للزمن، الّذي يعود إلى الظّهور في نظرة طفل، ذلك الزّمن الّذي يختلف جذرياً عن التأريخ»(٤). والبياتي نفسه كثيراً ما يعبّر عن ذلك بتلقائية عجيبة، فهو يقول مثلاً ضمن حوار نشر له منذ عهد قريب: «في اللّيلة الماضية كنت أتحدّث إلى شخصية الفارابي، وقد التقطت من خلال حديثي معه بعض العبارات والجمل، وعندما وضعتها على الورق أحسست أنّ هناك بوناً شاسعاً بين تلك الكلمات والجمل وبين الحوار الضوئي الّذي جرى بيننا». كان البياتي لايزال في مدريد عام ١٩٩٠ وهو يدلي بهذا الحديث عن تجربة كتابته الّتي لم تتمّ، وما يعنينا من دلالاتها الآن هو أنّه من فرط تعوده على الصّيغ المجازية أصبحت تمثّل لديه حقيقة واقعة، فهو يتحدّث مع العصور المختلفة ورموزها الكبرى مثلما يجيد الحديث الودّي الحميم مع مجالسيه وسماره، ويعقد حواراً ضوئياً عبر المجموعات الشّمسية في المكان، والقرون الخالية من الزّمان؛ بحيث يقوم في لمحة خاطفة بتثبيت عقارب التّاريخ وتسنم ذروته لمنادمة المعلّم الثّاني، الفارابي. هذه هي إحدى آليات الرّؤية البارزة كي تكون شعريّة تجريدية؛ صناعة نسق جديد ومتفرّد في علاقات الزّمن والمكان، ومراقبة دينامية العبارة وهي تكشف عمّا هو جوهري في هذه اللّقيا، عمّا يتجاوز الحسّ المادّي، ولابدّ حينئذٍ أن يكون شيئاً ميتافيزيقياً مجرّداً تتمّ التكنية عنه هنا بالضوء، ولا ننسى أنّ النّور كان دائماً الرّمز القدسي لما لا يمكن شهوده وهو يستغرق محيط الرّؤيا. والبياتي لا يتركنا نستنتج ذلك باجتهادنا، بل يعبّر عنه صراحة قائلاً: «إنّ الشّعر في رؤيتي يتخطّى الآماد والأزمان؛ بحيث أنّ العلوم الحديثة والأجهزة الإليكترونية وسفن الفضاء لا تستطيع الوصول إلى الكواكب الّتي يصل إليها الشّعر».

ولاشكّ لدينا أنّ هذا الكسر المنظّم لنمطي الزّمان والمكان، وهما من أهمّ مقولات العقل في الفهم واحتواء الواقع، يكمن خلف كثير من حالات الإبهام والغموض في الأحداث والعبارات الماثلة في شعر البياتي. وهناك بعض البحوث القليلة المعمّقة عن أبنية الزّمن فيه على الصّعيد اللّغوي المباشر، وهي تشير في جملتها إلى أنّ الأحداث عنده

---

(٤) انظر: وليد غائب صالح: عبد الوهاب البيّاتي من باب الشيخ إلى قرطبة. ترجمة وكتابة. بيروت ١٩٩٢ ص ١١١

«موضوعة دائماً في كلّ الأزمنة فوق قلق التغيّر. فالحاضر يبدّد الماضي ويتجاوز نفسه نحو المستقبل، والمستقبل يظلّله الماضي ويسحبه إلى الخلف، والماضي يخنق وقائعه فيخلق الإلحاح في الخروج»[٥]. ومعنى هذا أن منطق نموذج الزّمن لديه جدلي في جوهره، يتجاوز فواصل التّاريخ ويحلّق فوق مستواه. وهو ليس دائرياً مثل تعاقب الفصول، كما يوحي بذلك التّحليل الأسطوري لشعره، ولا لولبياً متصاعداً في حلقات غير تامّة كما تذهب بعض البحوث، ولكنّه ببساطة مطلق وتجريدي، هذا الإطلاق من شروط وسمات تكوين الرّؤيا في الآن ذاته.

وبهذا النّهج المتمثّل في تحطيم أبنية المقولات العقليّة بمفاهيمها المتجذّرة في تأسيس موقف الإنسان في الواقع المادّي يطمح الشّعر الرّؤيوي إلى تحقيق نوع من الثّورة المتعالية، وهي تعادل ثورة المخلوقات الدنيويّة وتفارقها، إذ تحاول أن تقبض على الأبدية في لحظة، وتذيبها في لمحة خاطفة.

وإذا كان تماسك التصوّرات الفلسفيّة يقتضي دائماً استبعاد التناقض ووحدة المنظور، فإنّ تماسك النصّ الشّعري ـ على العكس من ذلك ـ يتطلّب فيما يبدو تعايش المعاني المتعدّدة داخله بنوع من الانسجام، حتّى ولو كانت جذورها متناقضة؛ أي يتطلّب نسبة ملموسة من التشتّت، إذ إنّ المعاني الشّعريّة تنطرح حينئذٍ على عدّة مستويات دلالية متزامنة؛ بحيث تبدو وكأنّ القصيدة لا تعمد إلى التلبّس بمنظور واحد، بل تبني ثراءها التعبيري اعتماداً على عرض هذه المنظورات المتفاوتة وتجاوزها في الآن ذاته. وميزة الشّعر الرّؤيوي في هذا الخصوص أنّه قادر على خلق طبقة عليا من الدّلالة الرّمزيّة ذات نسبة محدّدة من التّماسك، تضاهي التّماسك الأيديولوجي وتخترقه لتكشف أحاديته وقصوره؛ بحيث تقدّم عالماً بديلاً عنه، متعدّد الإشارات والتأويلات.

وقد يكون من الشّائق أن نسوق نموذجاً آخر لنفس هذه الظّاهرة الكلّية التعبيريّة، وهي عطف غير المتعاطف، عندما تشفّ عن التّباين بين الأنساق الأيديولوجيّة والشّعريّة، وتجعل بعض النّقّاد يتطوعون لتفسيرات تحاول تجاوز هذا التباين، دون أن ينتبهوا إلى أنّهم بذلك يقسرون الشّعر على المنطق الصّوري، ولا يتابعون منطق النّص ذاته، وهذا النّموذج من قصيدة «الموت في الظهيرة» الّتي تتحدّث عن مصرع الزّعيم الوطني الجزائري «العربي بن مهيدي» في زنزانته في السّجن على يد الفرنسيين حيث يقول:

قمر أسود في نافذة السّجن وليل
وحمامات وقرآن وطفل
أخضر العينين يتلو

---

(٥) انظر: خليل سليمان كلفت، «الزمن في الذي يأتي ولا يأتي» ضمن كتاب النموذج الثّوري في شعر عبد الوهاب البيّاتي، مجموعة من المؤلّفين، بغداد ١٩٧٢ ص ٥٣.

سورة النّصر، وفلّ
من حقول النّور، من أفق جديد
قطفته يد قدّيس شهيد
يد قدّيس وثائر
ولدته في ليالي بعثها شمس الجزائر

فمنظومة الألوان الرّامزة تأتلف من بياض الحمامات وخضرة عين الطّفل ونصاعة الفلّ من حقول النّور، وهي تتّسق - على الصعيد الشعري - مع سواد القمر وحلكة اللّيل، لكنّها غير متجانسة من منظور الثّورة الجزائريّة التي تتغنّى بشمس التحرير ونور المستقبل. غير أنَّ الصورة الشعريّة تصبح مسرفة في سطحيّتها وزيفها لو طابقت المنظور الأيديولوجي، فهي لا تتفجّر أساساً إلاّ بفضل صراع أوّل صدمة لونيّة في القصيدة «قمر أسود» - وهو يختلف عن المحاق - وتأتي بعدها كلمة ليل لتخفّف من حدّتها مع أنّها تشاكلها؛ إذ تقيم توازناً معها وتؤذن بانبلاج النّهار. ويظلّ بوسع النقّاد أن يجتهدوا في تأويل مرموز هذا القمر الأسود، فيطيب لبعضهم أن يفترض إشارته للخيانة حتّى يعيد الاتّساق الفكري للمنظومة اللّونيّة، ويطيب لبعضهم الآخر أن يعتبره إشارة لموت الثوّار الذي تنبثق منه الحياة حيث يطلع نور الشّمس من قلب اللّيل، أو إشارة للحظة اليأس العدمي في انخطافة وجوديّة تعتري البطل، لكن تظلّ الخاصّيّة الجوهريّة لبنية الصّورة الشعريّة الرؤيويّة هنا أنّها تصبح كذلك بفضل تراكبها وتعقدها وتناقض عناصرها الظاهرة، إذ تعمد حينئذ إلى خلق طبقة عليا من الدلالة الرّمزيّة؛ ذات الصبغة الجدليّة، تخترق أحاديّة المنظور الأيديولوجي، وتبثّ بديلاً عنه عالماً متعدّد الإشارات، هو بذاته ذلك العالم المرئي في هذا النّوع من الشّعر.

القصيدة وصورة الكائن:

عندما نتحدّث اليوم عن الصّور الشعريّة، خاصّة إن كانت رؤيويّة، (فإنَّ الأمر يختلف معرفياً وجمالياً عمّا كان عليه الفكر النقدي قبل هذه المرحلة المعاصرة، وذلك يعود في تقديري إلىٰ جملة أسباب من أهمّها أمران:

أوّلهما: أنَّ الحياة الإنسانيّة قد شهدت في هذه الفترة أكبر انفجار في الصّور البصريّة؛ إذ لم تعد قاصرة على تلك الأشكال الثابتة من الرّسوم اليدويّة والآليّة، ولا تلك المشاهد المعتادة في الحياة ذاتها. وإنّما دخلت صناعة الصور مرحلة جعلت طابع الحضارة المحدثة ينصبّ في مجمله على كثافة توظيف الصور في شئون الحياة العامّة والخاصّة، الأمر الذي أدّى إلى إعادة تكييف أساسيّ لحساسيّتنا الجماليّة؛ بحيث لم نَعُد مجرّد متلقّين سلبيين لمئات الآلاف من الصور اليوميّة، وإنّما منتجين لها أيضاً؛ نعرف كيف ندرجها في منظومات دلاليّة، كيف نقرأها ونتشرّب جماليّاتها ونحرّكها ونشترك في تشكيلها بدورنا. أي أنَّ

الصّورة المصنوعة بغير أدوات اللّغة تكاثرت وتكثّفت، وهيمنت على المخيّلة البشريّة، وهذا يجعل الحديث اليوم عن «الصور الشعريّة» أكثر مجازية من أيّ وقت مضى، فما تنتجه اللّغة ليس سوى رموز تصويريّة مجرّدة في الواقع.

ثانياً: أخذت تتراكم لدينا ـ بالتوازي مع ذلك ـ معرفة علميّة وفسيولوجيّة دقيقة بوظائف الدّماغ وكيفيّة إبصار العين والترجمات التي تقوم بها شبكة النظر ودور المخّ في آليّة الإبصار طبقاً لقوانين الانعكاس الشرطي، وعلاقة ذلك بالوظائف اللّغويّة. وتبيّن من ذلك التماثل الواضح بين طريقة تداخل المعطيات الحسيّة في تكوين الصور المتخيّلة في الذهن وتشكيل البؤرة المستقطبة والحواف المحيطة بها، وبين طريقة تكوين الصور اللّغويّة الموظّفة لأكثر من حاسّة في الآن ذاته، وتقوم بدورها بالتركيز على نقطة استقطاب تنتشر حولها الدوائر الحافة. أي أنَّ عمليّات التكوين التخييلي عبر اللّغة تكتسب فاعليتها كلّما كانت أكثر اتّساقاً مع نظم التشكيل البصري المشروط للمعطيات الحسّيّة. وكذلك تمدّنا دراسات علم نفس المعرفة الآن بمعلومات متجدّدة عن أبنية الذاكرة وآليّات توظيفها، بما يسهم في شرح وتفسير أنساق الصور الفنّيّة عموماً والشعريّة على وجه الخصوص، على أسس علميّة وجماليّة متنامية.

ويتّصل بهذا المجال تعاظم إدراك دور اللّغة في تكوين الرّسالة البصريّة وتشفيرها، فقد تبيّن مثلاً أنَّ العالم البصري ليس غريباً عن اللّغة، وأنَّ العلاقة بينهما لا يمكن أن تتمثّل في مجرّد «النسخ» التامّ والذليل لأيّهما تجاه الآخر، ومع ذلك فإنَّ إحدى وظائف اللّغة الأساسيّة تتمثّل في تسمية الوحدات التي يقتطعها النظر، والعون على اقتطاعها. وأنَّ إحدى وظائف النظر تتمثّل في تأسيس التشكيلات الدلاليّة للغة واستلهامها أيضاً. وهنا نصل إلى نقطة التماس بين الإدراك الحسّي واللّغة التي شغلت العلماء والمفكّرين منذ القدم، فالرّسالة البصريّة تتشكّل باللّغة، لا من الخارج فحسب، وإنّما من الداخل أيضاً، وفي طبيعتها البصريّة ذاتها؛ إذ إنَّها تصبح قابلة للفهم بفضل أبنيتها اللّغويّة. فإذا أضفنا إل ذلك الرّصيد الأنثربولوجي للمخيّلة البشريّة كنّا أكثر استعداداً لفهم طبيعة التداخل والتفاعل بين النظر والخيال والشعر.

وما يهمنا الآن في هذا السياق إنّما هو محاولة استكشاف كيفيّة تكوين الصور في مراحلها المختلفة، على أساس أنَّ الصور الذهنيّة تمثّل لحظة في عمليّة التجريد العقلي، ويمضي الهيكل المتتابع لتلك الحلقات على الشّكل التالي:

حسّ ← إدراك ← صورة مدركة ← صورة مستثارة ← صورة متخيّلة ← فكر مجرّد.

وفي هذا الهيكل فإنَّ اللّغة كمثير شرطي معقد ومعمّم تعمل منذ اللّحظة التي يتلقّى فيها الإدراك تسميته. فإذا مضينا في الاتّجاه العكسي فإنّنا نجد أنَّ الفكر المجرّد يحرّك جميع

حلقات السلسلة نحو الإدراك الحسّي؛ إذ يصل إلى مستوى الصور المتخيّلة والمستثارة اعتماداً على مركز نشط مهيمن يتّصل عادة بالمُعامِل البصري. من هنا فإنّ كلّ تعبير مجرّد ينبثق من مثيرات لغويّة يمكن أن يقترب من التجربة الحسّيّة باستثارة عدد لا نهاية له من شذرات البيانات الحسّيّة، وبهذا فإنّ التفكير الذي كان يتغذّى من تلك البيانات الحسّيّة يعود بدوره للتأثير على التجارب الحسّيّة الجديدة، بمنحها وحدة شاملة تجعلها ذات دلالة(٦). ويصبح التفكير أكثر تجريداً كلّما خالف القوانين الشرطيّة لطريقة اللّغة في تنظيم المعطيات الحسيّة.

وقد خطت الشعريّة الألسنيّة خطوات هامّة في تحليل الصور عندما تجاوزت بشكل قاطع مرحلة النظر إلى الوحدات المجازيّة الجزئيّة بحثاً عن الأنساق التي تقدّم تصوّرات كلّيّة ذات طابع تجريدي متزايد، وعندما التقت مع بحوث علم النصّ في اعتبار القصيدة في جملتها هي الوحدة التصويريّة الدالّة على معنى يمكن السكوت عنده، وأخذت بالتالي في الاهتمام بأشكال النصوص الشعريّة وأبنيتها. فإذا عدنا إلى الشّعر الرؤيويّ وجدنا أنَّه إلى جانب صورة «المكان» التي قام العطف بدور بارز في تكوين رؤاها أخذت تنهض أشكال أخرى للقصائد تعتمد على ما يمكن أن نطلق عليه «صورة الكائن»، وهي تتمثّل في تقديم نموذج، إنساني غالباً، وإن كان يتّخذ أبعاداً ميتافيزيقيّة واضحة؛ يمتدّ بظلّه على النصّ بأكمله، ويحدّد حركته ومداه، الأمر الذي كان يتلاءم مع هذا التوازي المتوتّر بين الأبنية الأيديولوجيّة والشعريّة، فتماسك الدلالة المفترضة هو الذي يضمن انتشاره تحت مفهوم «البطل» إيجابيّاً كان أم متراوحاً بطريقة وجوديّة، على أن يتقاسم البطولة معه في النص الشعري موقع الرّاويّ المناوئ له في كثير من الأحيان عبر حركة الرّموز والإشارات المضادّة.

ولعلّ قصيدة «الرّجل الذي كان يغنّي» من «أشعار في المنفى» أن تمثّل نموذجاً بليغاً لهذا النّمط التصويري الذي ظلّ أثيراً في شعر البيّاتي بعد ذلك، وبوسعنا أن نلاحظ مبدئيّاً طغيان المدّ الإيقاعي الغنائي على بقيّة مستوياتها بما يوجّه نوع استجابة المتلقّي وطريقة الإثارة العاطفيّة فيها:

على أبواب «طهران» رأيناه
رأيناه
يغنّي.
عمر الخيام، يا أخت، ظنّناه
على جبهته جرح عميق، فاغر فاه
يغنّي، أحمر العينين

(٦) انظر: Thenon, Jorge: La imagen y el lenguaje. Buenos Aires 1971. Pag 96 ، 97.

كالفجر، بيمناه
رغيفٌ
مصحف
قنبلة، كانت بيمناه
يغنِّي، عمر الخيام، يا أخت
حقول الزيت والله
يغنّي طفله المصلوب في مزرعة الشّاه

تنبت الرّؤيا في هذا المقطع كما ألمعنا من الموسيقى ابتداء، فالمشهد البصري الذي ينطلق من المكان المحدّد «على أبواب طهران» سرعان ما يفسح المجال لإلحاح فعل الرّؤية الذي ينصبّ على الغناء المرجع بدوره. لكنَّ المرئي ينسف استقرار المكان عندما يوغل، ظنّاً في البداية، ثمّ يقيناً بعد ذلك في بطن الزمان؛ يستخرج منه كنزه الفارسي المطمور، «خيّامه الجريح». وسوف تتعدّد كثيراً مرّات لقاء البيّاتي بالخيام وعائشته حتّى يصبح أسطورته المفضّلة، لكن هذا المشهد فيما يبدو كان اللّقاء الأوَّل لهما. وقد جعله أحمر العينين في إشارة مزدوجة للسهاد الموصول المؤرق المخمور من جانب، ولوردة الثّورة الحمراء من جانب آخر، ثمّ وضع في يمناه ثلاثة أشياء تمثّل أيقونات الثّورة عند البيّاتي: «رغيف، مصحف، قنبلة» وسنعرض للعلاقة المتوتّرة بينها، ثمَّ جلعه يغنّي لحقول الزيت؛ أحضره إلى زمن مصدق وتأميمه المحبط للنّفط الإيراني الذي كان قريب العهد منه، وأطلق صوته بالغناء لطفله المصلوب على عتبة شاه إيران قبل أن تسلخ الثّورة الخمينيّة جلده، ثمَّ أخذ يرصده وهو يعاود الموت في حياته الأبديّة الأسطوريّة:

وكان الموت أواه
على مقربة، على أطراف دنياه
ونادانا وناداه
صياح الدّيك، أختاه:
وخلفنا في السّاحة، لا تطرف عيناه
ـ «وداعاً»
قالها، واختفت في فمه الآه
ـ «وداعاً، لك يا طهران
يا صاحبة الجاه
وداعاً لك يا بيتي
وداعاً لك أمّاه»
ودوت طلقة واختنقت في فمه الآه.

على أبواب طهران رأيناه
يغنِّي الشّمس في اللّيل
يغنِّي الموت والله
على جبهته جرح عميق، فاغر فاه.

وإذا كانت صورة الكائن تتطلّب توظيف البعد السردي في النصّ، حيث يتعيّن على الشّاعر أن يقوم بتحريكه في الزمان حتى لا يستحيل إلى شيء استاتيكي جامد، وذلك بعرض عدد من حالاته المتعاقبة عبر أحداث واضحة، فإنَّ السّرد هنا يتّخذ طابعاً شعريّاً بفضل الإشباع الإيقاعي الذي يتكئ على البنية العروضيّة البارزة بعنصريها من وزن وقافية من ناحية، وعلى عمليّات الترجيع الصوتي المتمثّل في تكرار الوحدات المعجميّة والأشكال النحويّة وبعض الفقرات التامّة من ناحية أخرى، بحيث أضحت القطعة مفعمة بالتماثل والتوازي والتكرار. لكنَّ الذي يتفاعل في نسيجها على مستوى أعمق إنّما هو بنية جدليّة تجمع بين الأضداد من منظور موحّد يتّسم بقدر من القسر؛ فالجمع بين الغناء والجرح، بين المصحف والقنبلة، بين الله وحقول الزيت في الوحدة الأولى من النصّ، ثمَّ انحلال ذلك إلى مستحيل هو «يغنِّي الشمس في اللّيل» والجمع بين الغناء للموت ولله في الوحدة الأخيرة من النصّ، كلّ ذلك يفجّر دلالة ثوريّة للنموذج التصويري على المستوى الشعري لا الأيديولوجي فحسب. وتلعب صيغة الجمع التي ينطق بها «الرّواة»، وما يتخلّلها من خطاب الآخر الأنثى «أختاه» بطريقة الندبة والاستغاثة دوراً مميّزاً في إضفاء روح الجماعة على هذه الرّؤيا الغنائيّة، التي تتمّ عبر صورة كلّيّة شاملة لكائن يخترق قوانين الزّمان، وإن كان لايزال يخضع لمقولة المكان، الأمر الذي يجعله يرقى درجة واحدة في سلّم التجريد.

غير أنَّ اللّافت في النصّ إنّما هو توتّر من نوع آخر؛ إذ بينما نجده مشبعاً بعناصر إيقاعيّة طاغية تطير به إلى آفاق عريضة. تنخفض فيه درجة النحويّة نتيجة لتعاطف ما لا يتعاطف من ناحية، وصعوبة الدلالة الناجمة عن عدد من الانحرافات التركيبيّة من ناحية أخرى، وحتّى بعض الصور الجزئيّة التي تتخلّله لا تمضي وفقاً للنّسق التصويري المألوف، فعندما نجد وصف الكائن بأنّه «أحمر العينين» فلا يخطر ببالنا ـ اعتماداً على مخزون المخيّلة الشعريّة العربيّة ـ تشبيهه بالفجر، مع إمكانيّة وجود الجامع الحسّيّ في تلاعب الأضواء وقت انبثاقه؛ إذ لا يصبح اللّون حينئذ هو مناط التشبيه، وإنّما هو استهلال الحياة النورانيّة. كما أنَّ نداء «صياح الدّيك الذي يقترن عادة بهذا الفجر يظلّ مبهماً في بنية النصّ الذي يشفّ في جملته عن قدر كبير من التراكب المولّد للتعقيد، وعلينا أن ننتظر اكتمال الجهاز الرّمزي في شعريّة البيّاتي حتّى ندرك إحالاته التعبيريّة ونتبيّن أنَّ «صياح الدّيك» معادل للثّورة.

ونستطيع أن نكتشف أهمّيّة التلازم بين ارتفاع درجة الإيقاع وانخفاض درجة النحويّة بإبهام التركيب عندما نربطهما معاً بشكل وظيفي بعمليّة توليد الرّؤيا، إذ إنّه بإمكاننا ـ كما

يقول فيلسوف الحدس الفنّي بيرجسون ـ «عن طريق بعض ترتيبات الإيقاع والقافية والسّجع أن نهدهد خيالنا، ثمّ نردّه كما كان، بأرجحة منتظمة، وبالتالي إعداده إلى أن يتلقّى بخضوع الرّؤية الموحى بها»(٧). وسنرى أنَّ أشدّ نصوصه إيغالاً في تشكيل رؤيته الشعريّة أكثرها احتفالاً بالأشكال الإيقاعيّة، ويكفي أن نتذكّر في هذا الصّدد ديوانه الفريد «الذي يأتي ولا يأتي» حيث يقدّم لنا أعمق رؤاه لأسطورة الخيام على وجه التحديد ولرمز نيسابور الثوري وتحوّلات عائشة كي نتأكّد من فاعليّة هذا التلازم ومدى علاقته بزيادة مستوى التكثيف الرّمزي في الشّعر.

هكذا بدأ يتضخّم ما أسماه شكري عيّاد «العرق السيريالي» في شعر الرؤيا عند البيّاتي، عن طريق توجّه استراتيجيّة التعبير إلى الداخل، بحيث يبدو أنّ النصّ لم يعد يمدّ بصره إلى معطيات الحسّ الخارجي، بل يغيب في حلمه الخاص كي يراه. وإذا كانت صورة هذا الخيام الفاغر فاه هي التي تحتلّ ذاكرة الشّعر عن الشرق فإنّ بوسعنا أن نبحث عن صورة موازية للغرب، فنجده ينظم مثلاً بعد قليل «١٥ قصيدة من فيينا» ويعمد فيها إلى إجراء عنيف، يحاول أن يمسح من ذاكرة القارئ كلّ صور الحبّ والموسيقى الرّومانتيكيّة التي أشاعها المغنّون والأدباء عن «ليالي الأنس في فيينا»، ليقدّم لنا رؤية سوداويّة تثير واقعاً مختلفاً ومضاداً، يتمّ فيه تمثيل كائن يختزل قارّة بأكملها، هي أوروبّا العجوز المنهكة، وهو كائن متلفّع بالضباب السيريالي الأوروبي ذاته، وهذه هي مفارقة الحداثة العربيّة في صميم آليّاتها، إذ يقول:

زنابق سود على الضفاف
تدوسها الخراف
تلك هي الحقيقة المرّة،
يا مقطوعة الأثداء
تمثالك العريق قد حطّمه الخزّاف.

فلهجة الهجاء المباشر والقذف الأيديولوجي هي التي تصنع الفضاء الرّمزي للصور الشعريّة وتغرقها في مائها اللاّمعقول. فكلّ مظاهر الجمال الأوروبي تنحلّ في وجدانه إلى «زنابق سود». وإذا أخذنا في اعتبارنا «الجهاز الترميزي» المميّز للبيّاتي الذي يجعل الزنابق معادلاً للشعر أدركنا أنّ عتمة الشعر الأوروبي ـ على كثرة ما أضاء له ـ هي التي تصبغ انطباعه الجوهري عن منابت الفنّ الأوروبي عندما تحجبه اللّحظة الأيديولوجيّة عن عينيه، وعندئذ يستحيل البشر في هذه المدينة المموسقة الفاتنة إلى قطيع من «الخراف» يدوس الفنّ، يلجأ إلى تأكيد ذلك بطريقة تقريريّة غير شعريّة؛ هذه هي الحقيقة كما تتجلّى فيداخله لحظة سيطرة الهاجس الأيديولوجي المهووس على وجدانه. وتبرز له القارّة العجوز وقد أصبحت

(٧) انظر: هنري برجسون. الضحك، ترجمة د. علي مقلد. بيروت ١٩٨٧ ص ٤٤.

«مقطوعة الأثداء»، ولا يذهب بنا الإعجاب بعيداً بقدرة مخيّلة البيّاتي على اقتناص تلك الصّورة الفذّة، فهي في الواقع تنتمي حرفيّاً إلى «لوركا» ـ أحد أبناء هذه القارّة النوابغ ـ لم يأنف البيّاتي من اغتصابها ليضمّها إلى مقتنياته وهي من رموز هذا العالم البرجوازي الذي يهجوه. لكنّه يقوم بعمليّة تعويض شعري، فبقدر ما يندسّ في عباراته من صيغ منحرفة عن نسق الجملة الشعريّة العربيّة يحرص على تغطيته بالقافية المجتلبة، فالتّمثال الذي صار عريقاً لا يمكن أن يكون الخزّاف، وهو صانعه، هو الذي يحطّمه بالتحديد، لكن كلمة خزّاف تستدعى لتقيم تعادلاً صوتيّاً مع الخراف، ومعنى ذلك أنّ الشاعر يصرف نفسه قسراً عن الافتتان بهذا الفنّ الأوروبي فيعمد لاشعوريّاً إلى تحطيم صورته، ويصبح هو الخزّاف الثاني الذي يهشّم صنعة الأوّل.

فلتدفعي
رجالك الجوفَ
إلى الصّلاة،
فالأموات
قد دفنوا أمواتهم
وانطلقوا بغاة
يروّعون الطّير في أعشاشها
ويطلقون النّار
عليك يا عاهرةً قد فاتها القطار

ويبدو أنّ صورة «إليوت» عن الرّجال الجوف قد أصبحت هي الأخرى من مكوّنات المحصول التخييلي الملازم لتعبيرات البيّاتي للدلالة على الإنسان المعادي له، سواء كان شرقيّاً أم غربيّاً، وسوف نلتقي بها مرّات عديدة فيما بعد، لكن سمعة «إليوت» المسيحيّة قد جعلت شاعرنا يهيب بهؤلاء الرّجال أن يندفعوا للصّلاة؛ أصبحت الصّلاة لديه جنائزيّة طقوسيّة فحسب، ومن ثمّ فهي تتوالد في هذه الصورة الممزّقة «فالأموات/ قد دفنوا أمواتهم/ وانطلقوا بغاة» لكنّها أيضاً صورة متناقضة على المستوى الفكري، فهؤلاء الغربيّون العدوانيّون كيف يطلقون النّار على أمّهم القارّة العجوز، أو العاهرة التي فاتها القطار؟ هل هو طقس الانتحار الرّمزي الذي ينبغي أن تمارسه الحضارة الغربيّة في وعي الشّاعر عندما تسيطر عليه لحظة الأدلجة؟ أولم يكن يدرك حينئذ أنّ ما يدين به من عقيدة السّلام وكلمات «لينين» الخضراء هو بعض ثمار هذه الحضارة ذاتها وهي تجدّد شبابها وحيويّتها في أبرز لحظاتها التاريخيّة؟

على أيّة حال، تتيح لنا قراءة هذه القصيدة اليوم أن نقيس المسافة الفاصلة بين رؤيا الأمس عند البيّاتي، وما يعتمل في نصوصه الأحدث من رؤيا مغايرة تماماً لها، كما تتيح لنا

فرصة اكتشاف كيفيّة تولّد الرّؤيا من معطف اليقين الأيديولوجي الفادح، واتّسامها في كثير من الأحيان بعمى «النظر إلى الداخل» عند تكوين معطياتها التصويريّة؛ إذ لابدّ للشّاعر أن ينفث في روعنا عندها أنّه صاحب رسالة يفسّر بها الظواهر ويعطي للأشياء معناها الحقيقي، فيسقط من حسابه أنساق المعطيات الخارجيّة ويلغي دلالاتها، لينثر أمامنا حزمة من العناصر الوهميّة ذات الصّبغة الانفعاليّة الحادّة. فسواد الزنابق ـ أي انعدام الفنّ ـ وتحطّم التماثيل العريقة وتجويف الإنسان وعهر الحضارة برمتها عناصر لا مصدر لها في حقيقة الأمر سوى عقيدة الشّاعر الأيديولوجيّة. أمّا أجهزته الشعريّة الترميزيّة فإنّها تستعير هذه العناصر التعبيريّة ذاتها من حصار التجربة الفنيّة التي يعلن موتها ولا يجد سواها لأداء مقاصده.

وأحسب أنَّ هذه المفارقة ذاتها تكمن خلف موقف الإنسان العربي عموماً تجاه هذا الآخر الشيطاني القابع على الضفّة العليا من البحر المتوسّط، فهو عدوّنا الجميل ونقيضنا المرير الذي نستعير أقنعته لنحطّمه بها رمزيّاً، لكن اتّخاذ هذا الموقف رهين بسيطرة نبرة أيديولوجيّة مباطنة للتجربة الشعوريّة، سواء كانت هذه النبر أمميّة كما كان الحال في تلك المرحلة من شعر البيّاتي أم أصوليّة كما رأينا في أدبيّاتنا القريبة. ويظلّ الأمر المثير للدّهشة هو الإلحاح على تبرير الذّات وإدانة الآخر في كلتا الحالتين.

فإذا عدنا إلى قصيدة البيّاتي وجدنا أنَّ التقنيّة التصويريّة المتجسّدة فيها لا تقتصر على تقديم «كائن» مهما كانت أبعاده أسطوريّة عريضة؛ بل يتّسع منظورها ليشمل في نظرة خاطفة تاريخ البشريّة عندما تستقيظ شعوب بأكملها من الموت وتتحوّل إلى البغي وتطلق النّار على العاهرة العجوز، لكن كلمة النّار تبحث عن مقابل إيقاعي بارز لابدّ أن يتمثّل في وصف ملحق بالمفعول به، وحينئذ لا يسعف الشّاعر سوى مخزونه من عبارات العنوسة والكنايات العاميّة، فتأتي «قد فاتها القطار» لتحقّق هذا التقابل الإيقاعي القريب، لكنّها تصيب عصب القصيدة في مقتل بابتذالها وضعف حدّتها الدلاليّة والشعريّة.

أسطورة الرّؤيا:

اعتماداً على التمييز الذي أقامه بعض علماء الشعريّة بين الشجن الرّومانسي المثالي، المتولّد مما لم يوجد بعد، والمتباعد عن روح المتلقّي بشكل يجعله يسقط في الفراغ، وبين الغنائيّة الحقيقيّة المتواصلة، القادرة على رؤية الأشياء والعالم المحيط بها، عن طريق التعبير عن وقع الحياة التي نعرفها على نفس الإنسان، اعتماداً على هذا الفارق الهامّ، قلنا في بحث سابق عن شعر البيّاتي، إنّه «على خلاف غيره من متطرّفي الحداثة العربيّة، يعبّر عن أصفى درجات الغنائيّة التي تتلبّس بالآخرين وبروح الكون، في توافق هارموني عارم، لكنّه ليس شجنيّاً ذاتيّاً يعيش في المطلق ويتوهّم المثال ويقع في الفراغ. فقوى الشرّ والقبح تترصّده،

وهو شديد الوعي بها في تجسّداتها الواقعيّة على المستويات السياسيّة والاجتماعيّة والفنّيّة»[٨].

وفي تحليلنا لحركيّة الضمائر في إحدى مجموعاته الشعريّة الأخيرة «مملكة السنبلة» تحدّثنا عن فاعليّة تقنيّة تعبيريّة أثيرة لدى البيّاتي، تتمثّل في بعثه الواعي لعوالم شعريّة أخرى من التراث العربي والعالمي، البعيد والقريب، ووضع رموزها كقناع له بعد تأويلها كما يشتهي. وهو عندئذ لا يستعير صوتها، بل يعيرها رؤيته عندما يجذبها إلى دنياه عبر عمليّة أسلوبيّة هي تراثي ـ أو تبادل ـ الضمائر بين «أنا» و«هو». فالقناع الذي أتقن البيّاتي توظيفه يختلف من هذه الوجهة عن قناع عبد الصّبور الدرامي مثلاً، حيث ينشب هناك حوار بين أطراف متقابلة، الأمر الذي يجعله يعتمد على المفارقة الحادّة والتوتّر اللّغوي. أمّا قناع البيّاتي فهو «رؤيوي» في صميمه، تصبح الشخصيّة المغايرة فيه مثل الشّاشة البيضاء التي يعرض عليها المتحدّث صوته وصورته. فهي مجرّد سطح حسّاس لاقط لضوئه الذي ينبعث دائماً من منظور الشاعر المعاصر. من هنا فإنّ هذا القناع سرعان ما يستحيل إلى رمز، ويقوم بوظيفة الشفرة التي يشكّلها النّاطق ويبثّها دلالته دون احتدام أو تتوتّر، الأمر الذي يجعلها تتمتّع بتماسك منطقي وشعري في غالب الأحيان، يؤسّس لرؤية وحيدة مهيمنة على النصّ ومتجلّيّة فيه.

وقد عمد بعض النقّاد للكشف عن خصائص الرّؤيا في شعر البيّاتي إلى التوسّع في تطبيق مفاهيم النماذج البدئيّة، وعلاقتها بالأجناس الأدبيّة، كما ترد في نظريّة «فراي» عن التحليل الأسطوري للآداب الغربيّة كلّها في كتابه «تشريح النقد»، حيث يتناول الحقب الخمس للآداب الغربيّة في ضوء تحليله لنظريّات القصّة وأنواعها الأربعة: الرّومانس والمأساة والكوميديا والهجاء. فينقل النّاقد العربي هذا التصوّر الشّامل لجميع العصور واللّغات الأوروبيّة كي يتمثّل في أشعار البيّاتي الغنائيّة، ويبذل جهداً تحليليّاً وتأويليّاً كبيراً ليستقيم له هذا المنهج ويفسّر به قصائد البيّاتي، حتّى يحسب أنّه قد عثر على جميع الأنواع في ديوان واحد له مثلاً؛ إذ يرى أنّ «سفر الفقر والثّورة يتضمّن النماذج الأربعة ومقابلاتها الطبيعيّة» فالحلّاج يمثّل التراجيديا الفاجعة؛ فهو الخريف، والمهرّج يعرض إحساسه بتخلخل العالم وفوضاه، وبالتّالي فهو موضوع السخرية والهجاء، أي أنّه الشتاء. أمّا الشّاعر الذي يخرج منتصراً واثقاً من ولادة مجتمع جديد فيمثّل الرّبيع. وأخيراً فإن المعرّي بأطواره المتعاقبة «يمثّل الرّومانس أي الصّيف»[٩]. ومعنى هذا أنّ شعر البيّاتي يختزل الرّؤى الكونيّة كلّها، ويجمع خلاصة الأجناس الأدبيّة العالميّة من ملاحم ومسرحيّات وروايات وأشعار غنائيّة في قصائده. وهذا فرض بعيد عن أيّة دقّة منهجيّة أو علميّة، فضلاً عن أن يكون كما

(٨) انظر: صلاح فضل ـ شفرات النصّ ـ القاهرة ١٩٩٠ ص ١٧.

(٩) انظر: محيي الدّين صبحي، الرّؤيا في شعر البيّاتي، بغداد ١٩٨٨ ص ٢٨٦.

يزعم صاحبه «أوّل مرّة يتمّ فيها استخراج نموذج منبثق حصراً من الحياة والحضارة العربيّة، وبوسائل نقديّة محضة». فهذه النماذج التي استخرجها «فراي» من الفكر الأدبي الغربي يمكن لها أن تكون عالميّة، لكنّها إن التمست في الأدب العربي وجب أن يشمل ذلك جميع عصوره وتجلّياته من شعر ونثر وملاحم شعبيّة وإبداعات ميثولوجيّة وروائيّة. أمّا أن تتمثّل كلّها لدى شاعر غنائي معاصر على طريقة «كلّ الصيد في جوف الفرا» فهذا تبسيط يخلّ بالنظريّة وتطبيق متعسّف لمقولاتها، مهما بذل فيه من جهد تحليلي ونقدي. ويبدو أنّ الناقد المترجم قد خلط بين أمرين:

أحدهما: هو الطابع الجمعي الذي تتّسم به بالفعل نصوص البيّاتي، فهي مفعمة بالتداخلات الثقافيّة والميثولوجيّة، حتّى لتبدو القصيدة الواحدة أحياناً وكأنّها صورة لبرج بابل، تتجاور فيها اللّغات والإشارات بكثافة واضحة.

والثاني: ويتمثّل في لون من التجانس الخفي، والتماسك الضروري في منظور الشّاعر، وهذا ممّا يعدّ في حقيقة الأمر رؤية واحدة تتجلّى بمستويات عديدة في مراحله المختلفة، وتتميّز بقدر كبير من التبلور والنصاعة.

بل إنّ هذا الطّابع الأخير هو الغالب على أسلوب البيّاتي في الشّعر، وهو الذي أتاح للنقّاد منذ البداية التحدّث عن سماته «الرؤيويّة». وقد أغرى بعض الباحثين من الاتّجاه المضاد بالإسراف على أنفسهم في دعوى أنّ البيّاتي محدود في معجمه ومحصور في أدواته، فحاولوا دراسة لغته دون التسلّح بمعطيات المناهج الأسلوبيّة، وانتهى بعضهم إلى اختزال تجربته الفنّيّة في خمسة محاور متداخلة ومرتبكة، هي: ـ النّور والظلمة، واللّيل والنهار، والحياة والموت، والماضي والمستقبل، والنّوم واليقظة، ليخلص من ذلك إلى أنّه «لم يؤلّف سوى قصيدة واحدة منذ بداية الشعر في ديوانه ملائكة وشياطين»[١٠]. وقد اعتمد صاحب هذا الرأي على محاولة ساذجة لتتبّع تكرار المفردات في شعر البيّاتي، دون معرفة منهجيّة بأصول هذا التتبّع، وكيفيّة إقامة الأبنية الدلاليّة المتعالقة فيه، واستخلاص النتائج العلميّة منه، ودون أدنى وعي بنظريّات الشعريّة وطرق استصفاء الأساليب منها. ولو صحّ مثل هذا التصوّر لأمكن أن نرد الشعور العربي كلّه، بل والعالمي أيضاً، إلى تلك العناصر ذاتها، لنقول في النهاية إنّ ثمّة قصيدة شعريّة عليا واحدة لا تكفّ البشريّة عن التغنّي بها في جميع العصور واللّغات.

ولا يسعنا إزاء هذا التباين الشديد في نتائج بعض البحوث النقديّة العربيّة إثر مجافاتها لشروط المنهج العلمي بإجراءاته في التحليل المضموني والأسلوبي للشعر سوى أن نمضي

---

(١٠) انظر: مدني صالح، هذا هو البيّاتي، بغداد ١٩٨٦، ص ١٣٨/ ١٨٠.

في قراءة النصوص ذاتها، نلتمس فيها الخواص المميّزة لهذا الأسلوب الرؤيوي وتقنيّاته التعبيريّة.

وقد رأينا أنَّ القصيدة عند البيّاتي تكشف عن مهارة التّعبير الجدلي عمّا لا يبين بيسر وسهولة، وذلك عبر تلاشي الحدود بين فواصل التّاريخ ومعالم المكان، وحلول الشّعر في الكون تمثيلاً لروحه الدائب، حتّى يصبح فعل خلق لواقع رؤيوي لا يلبث أن يحلّ محلّ الواقع العاجز المؤوف. وقد تقلّصت في أسلوب البيّاتي تدريجيّاً وسيلة الاعتماد على «عطف غير المتعاطف» كبنية نحويّة مهيمنة، وما صحبها من سيطرة صورة المكان لتحلّ محلّها صورة الكائن والكينونة ذاتها بشكل متداخل، يحتاج مَنْ يتصدّى لتأويله أن يكون خبيراً بآليّاته الرّمزيّة التي تتشكّل وتتنامى في مجموعاته المتوالية. لكنّه لا يخلو كلّ مرّة من مفاجآت مدهشة تثير قارئه الذي ألف معجمه وتعوّد على عالمه، فهذا هو سحر العبارة الذي يتخلّق في كلّ حركة يجتمع فيها حرفان فأكثر، ويستولد منهما شعر الإيقاع والوقع، بين الصوت والدلالة، بين الموسيقى والكون.

والواقع أنَّ بإمكاننا التوقّف عند عدد هائل من تلك القصائد التي تصلح نماذج لهذه النقلة الكبرى في أسلوب البيّاتي، الذي ظلّ مع ذلك محتفظاً ومنمّياً لطابعه الرؤيوي الحميم، مع تعدّد منابع هذه الرؤيا وتكاثر آليّاتها التعبيريّة. قصائد توظّف بشكل ناجح عدداً كبيراً من الأساطير والأقنعة الشرقيّة والغربيّة، القديمة والمحدثة. لكن هناك قصيدة لم تكد تلفت أحداً من نقّاده الكثيرين، قد نصب فيها نفسه «شاعر الرّؤيا» قبل أن يلهجوا بهذه الصّفة بزمن طويل، وهي متضمّنة في ديوانه «كتاب البحر» الذي صدر عام ١٩٧٣، حيث يوالي فيها صنع أسطورته الشخصيّة، ويضع فيها ذوب روحه ومعراج شعره متّخذاً لها عنوان «الأميرة والغجري». وليس الغجري هنا كما قد يتبادر إلى ذهن قرّاء الشّعر العالمي الحديث امتداداً لشخصيّة «الجيتانو El gitano» التي تماهى معها «لوركا» وكلّفته حياته؛ شخصيّة المتمرّد العرقي الثائر الذي يعيش نقض الحضارة من هامشها، ونقدها من داخلها. ولكنّه كائن آخر من صنع البيّاتي سوف نتابعه في تشكّلاته الفعليّة وأشواقه الكونيّة. وهي تتألّف من ثمانية مقاطع متفاوتة ومرقّمة، تبدأ بالتدوير، وتمعن في تجريب الإيقاعات الغنائيّة العديدة، يستلهمها في المقطع الأوّل بقوله:

«أدخل في عينيك ـ تخرجين من فمي ـ على جبينك النّاصع أستيقظ ـ في دمي تنامين على سرير أمطار صحارى التتر الحمراء ـ مجنوناً أناديك بكلّ صرخات العالم الوحشيّة واللّغات، كلّ وجع العاشق في قاع جحيم المدن ـ العاشق والولي والشهيد ـ في دمي تنامين ـ أنا أدخل في عينيك ـ أهوي ميتاً فوق سرير النّار ـ أستلقي على صدرك في الحلم ـ تنامين على الأهداب ـ مجنوناً

أناديك ـ على صدرك أستلقي ـ على صياح ديك الفجر في مملكة الله وفي مملكة السّحر وفي أصقاعها أواصل الرّحيل».

هذه جملة شعريّة طويلة تتألّف من خمس عشرة جملة نحويّة منفصلة، تعتمد كلّها على صيغ المضارعة الحاليّة، حيث تسند منها تسعة أفعال إلى المتكلّم، وأربعة للمخاطبة، واثنتان ملحقتان. لكنّ الملاحظة السريعة لها تشير إلى أنّها لا تبني حركة سرديّة في الزّمن ولا تكوّن حدثاً متّصلاً. ومع أنّنا نتبيّن بقرينة العنوان أنّ النّاطق هو الغجري، لأنّه المذكّر، وأنّ المخاطبة هي الأميرة، فليس بوسعنا للوهلة الأولى أن نتفادى التشتّت الشديد الناجم عن انخفاض درجة النحويّة في كلّ وحدة على حدة، حتّى لتكاد تستعصي على الفهم القريب، وتقتضي ضرورة التأويل المجازي، فدخوله في عينيها، وخروجها من فمه، والعبارات التي تليها، تتطلّب فواعل غير الغجري والأميرة بمعناهما الحرفي. ممّا يجعل من اللاّزم للقراءة افتراض معادلات أخرى تستقيم بها الدلالة وتتماسك. فلنجرّب بديلاً آخر: هل يظلّ الغجري هو النّاطق، على أن يكون شاعراً، وهذا طبيعي وملائم للموقف، وتكون الأميرة هي القصيدة؟

لنعد حينئذ إلى قراءة النصّ لنلاحظ أنّه يمضي متّسقاً مع هذا الفرض إلى نهاية الفقرة دون صعوبات، فجنون الإبداع هو الذي ينهش قلب الشّاعر، فإذا استلقى على صدر القصيدة ـ تعود المرأة للترائي مع القصيدة دائماً ـ لم يوقظه من سباته سوى ديك الفجر، ولنعمل جهاز التشفير في شعر البيّاتي لنقرأ الدّيك على أنّه الرّمز المحتمل للثّورة في مملكة الله والفنّ.

في المقطع الثاني تتوالى وتتكثّف الإشارات إلى هذا المدلول التأويلي دون تبدّد:

مهاجراً يموت
حبّي على أسوار هذا اللّهب الكامن في عينيك
في صمتك، في صوتك، في جبينك
الممتقع المسحور.

لو لم نكن قد طرحنا الفرض التأويلي السّابق عن الأميرة لما كان بوسعنا أن نحلّ التناقض الآن في هذا المقطع، إذ لو ظلّت المحبوبة الأنثى هي المخاطبة لما كان هناك معنى لأن يموت حبّه على أسوار لهبها. إذ يموت العشق حينئذ من شدّة العشق، وهذه إحالة منطقيّة ليس هناك ما ينقذها شعريّاً من رمز أو تصوير، سوى أن نفكّ المخاطبة لتؤمئ لشيء آخر، وعندها يقدّم المهاجر حبّه قرباناً على معبد الشعر المسحور كما يفعل دائماً كبار المبدعين. وإذا كان بوسعنا أن نستدعي لتعزيز هذا المدلول الرّمزي جهاز البيّاتي التعبيري الذي طالما قرن النّار بالكلمات وتحدّث عن الشّعر باعتباره «لهباً» مقدّساً يضرع للسّماء حتّى لا تخبو جذوته من كفّ سارق النّار الميثولوجي فإنّ شبكة الإشارات الرّمزيّة والأسطوريّة

سرعان ما تلتئم حينئذ لتقوم بتجاوز حالة الإبهام والارتباك التي نجمت عن المقطع السّابق. فاقتصاد هذا المقطع في التعبير، ودقّته في إقامة التوازيات الدلاليّة والإيقاعيّة بين الأسوار والعنين، والصّمت والصّوت، والجبين الممتقع بالموسيقى والمضمّخ بسحر الفنّ، كلّ ذلك يعيد تنظيم الإشارات في برج بابل، ويمنح الرّؤية بؤرة ارتكاز تنصبّ فيها قبل أن تنمو في حركة جديدة عبر المقطع الثالث:

حبّي، أغنية كتبتها ساحرة فوق
معابد عشتار
في فجر الإنسان الأوّل قبل الألف الثالث من آذار
بعد الطوفان وقبل النفي إلى الصحراء

يلتفت النّاطق هنا ليسجّل تاريخ حبّه الذي كان يموت/ يولد (لاحظ الجدليّة الكامنة فيهما دائماً في تعبيرات البيّاتي) على أسوار لهبها، حيث يتماهى الحبّ مع الأغنية المسحورة، وحيث تبرز بعض معالم كونه الميثولوجي، إذ نقش على معابد عشتار/ فينوس، إلّهة الخصب والجمال منذ فجر الإنسان الأوّل في وادي الرّافدين. تحديد المكان هنا ناجم عن محاولة تعيين أرض منابعه العليا، أمّا الزمان فهو غنائي ورمزي، يستخدم له كلمات مثل قبل وبعد التي توهم بالتحديد وتقيس آلاف السنين، لكنّه يحسب الأعوام بآذاراها إذ هو يتحدّث عن عشتار وفصول الربيع المرتبطة بحركتها وإيقاعها. ويشير إلى الطوفان والنفي، وهي مراحل رامزة لمعراج روحه الشعريّة وحالاتها الصوفيّة المخالفة لتاريخ البشر. وإذا كان آذار يقوم بترجيع عشتار موسيقياً فإنّه يضرب بذلك في قلب أسطورة التجدّد المرقوم، ويفترع الزمان والمكان لتتولّد الرّؤيا. ولا يزيدنا هذا علماً بالإشكاليّة التمثيليّة الأولى عن ماهية الأميرة والغجري، بل يسهم في تغليفها بطبقة من الضباب. أمّا الصحراء التي وقعت له في نهاية المقطع فهي التي تحدّد بداية الجزء الرّابع:

من صحراء التتر الحمراء
من باريس إلى صنعاء
كانت عربات الغجر السعداء
تمضي حاملة مولاتي وأنا خلف العربات
عطشي يقتلني، جوعي، فأضمّ غزالة
شمس الواحات
وأضمّ العالم في كلمات.

هنا يستقيم النّموذج السردي للحكاية، ويعتدل النّسق الإشاري للرّموز الشعريّة، مع عودة العرق الغنائي المصفى للنصّ. فالأبيات موزّعة في تقفيتها بشكل ثلاثي: حمراء/ صنعاء/ سعداء، مقابل: عربات/ واحات/ كلمات. والصحراء المنفيّة تتلوّن بحمرة

التتر الجدد، والمكان يخترق العصور عندما يجمع بين باريس وصنعاء. وعربات الغجر الرّحل هي التي تحمل الأميرة وصاحبنا يلهث وراءها يقتله الجوع والعطش، عندئذ تبرز أمامه صورة «غزالة شمس الواحات» التي انطلقت في شعره من قبل بحمولتها الصوفيّة والرمزيّة باعتبارها من تجلّيات المحبوب لاشتقاقها من الغزل ولأنّها وحش يألف القفر «كما جاء عند ابن عربي الذي استمد منه الشاعر عناصر تشفيره وهو ينظم مواجده الرّوحيّة على إيقاعه في حضور حبيبته «عين الشّمس». لكن «ضمّ» الغزالة لا يعادل في النهاية سوى «ضمّ العالم في كلمات» أي كتابة الشعر. هنا تكتسب رحلة الإبداع المضنية دلالتها وتشفّ عن مقابلاتها. لكن تعديل الرّموز قد جعل الأميرة تمتطي «عربات الغجر» وتتداخل مع عوالمهم، فهل خرجت القصيدة بدورها على قوانين الحضارة وأصبحت مثل شاعرها غجريّة بعد أن كانت بابليّة؟ وهل وصف السعادة الذي لحق بالعربات يعني الرّضى بالمنجز الجمالي للشعر؟

«مجنوناً، كنت أنادي باسمك: كلّ الأسماء
كلّ المعبودات وكلّ زهور الغابات وكلّ الربّات
كلّ نساء العالم في كتب التّاريخ وفي كلّ اللّوحات
كلّ حبيبات الشعراء.
مجنوناً، كنت أنادي الله».

يستوقفنا في هذا المقطع الخامس أمران: أحدهما التعبير بصيغة الماضي «كنت» عن حالة الذروة في صحوة الإبداع وصبوته. لقد كتب الشاعر شيئاً من القصيدة، وأصبح بوسعه أن ينتقل إلى الإخبار عن مخاضها، أن يصف ابتهالاتها وضراعاتها بعد أن قطع شوطاً منها، لكن لا ينبغي أن نسرف في إسناد الفعل إلى الماضي، فالكينونة الخلّاقة حضور دائم أيضاً.

أمّا الأمر الثاني فهو سلسلة الإضافات المتتالية المشبعة المكوّنة كلّها من نموذج «كلّ + جمع تأنيث» في إلحاح طقسيّ يبلغ درجة اللّوثة التعبيريّة للكشف عن الوجه الفنّي، لا يستثنى من هذا النموذج سوى طرفين هما: الأسماء/ الله. أمّا الطرف الأوّل فيظلّ مؤنّثاً على سبيل البدل، إذ تنحلّ جميع الأسماء في المتتاليات التي تعقّبها وهي مؤنّثة. أمّا الطرف الثاني وهو لفظ الجلالة (الله) فيبدو أنّ العادة الحلوليّة الصّوفيّة هي التي تجعله ذروة كلّ شيء ومنتهاه، بحيث يتصاعد التعبير مكتسباً به أعلى درجات الضراعة.

والآن: هل هناك دلالة خاصّة لتأنيث المضاف إليه في هذا النسق الطويل؟ يبدو أنّ بعض البحوث النفسيّة تشير إلى أنّ «ولادة» الشعر تدغم الحسّ الأنثوي بعمليّة الإبداع، وإن كانت صيغة التأنيث هي المثلى لغويّاً للجمع بين الأميرة المعشوقة ـ الموصوفة في الظاهر ـ والقصيدة الابتهاليّة، المقصودة في الواقع. وعلى أيّة حال، فإنّ هناك في دولاب البيّاتي التعبيري اسماً جامعاً يقف خلف كلّ هذه التجلّيات لم تصرّح به القصيدة هنا وإن كادت تشير

إليه بخفاء، إنّه «عائشة» التي أصبح بها الشّاعر «مجنون عائشة» وهي جوهر العشق والشعر معاً. وسوف نختزل قراءة المقطع السادس، لأنّه النظير الدوري للأوّل، لم يكد يدخل عليه تعديلات دالّة، اللّهمّ إلاّ في بدئه بكلمة «أعود» ـ فقد تمّ بعد ذروة الخلق الشعري والشهود، وتغييره الدّالّ لترتيب بعض المفردات والعناصر، لكنّه يظلّ في جملته همهمة مسحورة مدوّرة، تنحو إلى متابعة التشكيل الأسطوري لرحلة الإبداع، ونحن نتعجّل الوصول إلى المقطع السابع الذي يتضمّن «الإعلان الشعري» لهذا الأسلوب:

حبّي أكبر منّي
من هذا العالم
فالعشّاق الفقراء
نصبوني ملكاً للرؤيا
وإماماً للغربة والمنفى

يعود النصّ إلى الاقتصاد والتركيز والغنائيّة المصفاة، وهو يلخّص عالم «الصّوفي الثوري». وإن كنّا قد خلصنا إلى تماهي الحبّ والشّعر فإنّه الوحيد الذي يسره أن يعلن تفوّقه عليه وعلى العالم أجمع. وعديدة هي الإشارات الثقافيّة لتنصيب الملوك والأئمّة، وقد مارسها البيّاتي في طقوس نزع المضغة السّوداء من قلبه في نصوص أخرى، لكن صناعته لأسطورته الرؤيويّة تأخذ منطوقها هنا في سياق خاصّ، فقد نُصب ملكاً للغجر بعد إدراكه للأميرة السّاحرة، مملكته هي «الرّؤيا» ـ وهي السنبلة كما سيطلق عليها في ديوان لاحق ـ وجُعل إماماً لكل ما جسّده في ضمير الشّعر العربي المعاصر؛ خاصّة غربة الرّوح والجسد. عندئذ يأتي المقطع الثامن والأخير ليمثّل أوجز تعليق على ما حدث، لكنّه لا يفعل سوى أن يكون «صدى» يردّد ما تراءى من قبل ويعيد بتمتمة ذاهلة أهمّ لحظات الوجد والابتهال:

باسمك مجنوناً، كنت أنادي الله.

ماذا يضيف هذا البيت الصدى حتّى يفرد له النصّ مقطعاً شعريّاً مرقّماً بكامله؟ إنّه يحفر الطّابع الأساسي لكلّ خلق أسطوري والسمة المميّزة له، سمة التقديس. وبدون هذه القداسة تصبح الأسطورة خرافة، والرؤيا كابوساً ثقيلاً، لكنّها قداسة الإنسان الذي لايزال ينادي ويبتهل بجنون ملتاث حتّى يستحضر أغلى رموزه وهو يعانق العالم في بيت من الشعر.

قليلة هي الإحالات الميثولوجيّة والإشارات الثقافيّة التي وظّفها الشاعر في هذه القصيدة «الإعلان»، مهما كانت كلماتها مشحونة بطاقة رمزيّة تعبيريّة اكتسبتها على مدار دواوينه المتراكبة، لكنّنا رأينا عبرها كيفيّة صناعة الأسطورة الشخصيّة، خاصّة وهي تتولّد من أنساق تعبيريّة تسعى إلى تجسيد «رؤيا» كونيّة، تقوم بتمثيل فعل الإبداع وتسمية رحلته المعراجيّة.

الرّائي مرئيّاً:

فإذا عبرنا المرحلة الأخيرة في شعر البيّاتي، وتوقّفنا عند آخر إنتاجه، وجدنا أنّه لايزال كعهدنا به يغور عميقاً في تجربته الرؤيويّة، ويكتب قصيدة «الكائن» بخواصها النحويّة والأسلوبيّة. ففي نصّه الأخير المنشور في نهاية عام ١٩٩٣ بعنوان «الرّائي» يلعب التراوح المكاني بين العنوان واسم الشّاعر المقترن به دور الإشارة الأولى في تحديد الناطق الشعري. فصيغة اسم الفاعل التي يرد بها العنوان تشاكل في بنيتها اللّغويّة صفة «القائل» التي نقرأ بها الاسم، تساندها في ذلك أدبيّات وفيرة عن الشّاعر الذي «يرى ما لا يراه الآخرون» بحيث يكون مشروع نبي وبقيّة شيطان. ومع أن صيغة الفاعل هذه «الرّائي» لا تخرج على قواعد التكوين الصرفي المألوف والمسموع؛ إذ جاءت في الشعر القديم «فما راءٍ كمن سمعا» لكنّها تبدو جديدة هنا، ويبدو أنّ موقع العنوان يبرزها ويحيلها إلى «رؤيا» الشعراء، ويجعلها إحدى السمات الدالّة في شعر البيّاتي، ولو استصفينا محصلة الأفعال المستقطبة لديوانه بأجمعه لوجدنا فعل «رأى» يمثّل مركز الثقل وبؤرة الجذب فيه، امتداداً للأسطورة التي صاغها وأنجزها. ومن ثمّ فإنّ اختيار اسم الفاعل منها عنواناً لهذه القصيدة يشير إلى تحديد مقصود لاستراتيجيّة القراءة؛ إذ يتوجّه الفهم نحو هذا المعنى، فيقدّم النصّ ذاته باعتباره رؤية، فاعلها الشاعر، ويتعيّن علينا أن نقوم بتكوين مفعولها. وحينئذ يتّضح لنا أنّه لابدّ من تسميته «المهرّج الكبير» ـ على حدّ طريقة الشّاعر نفسه في تقديم مفاعيله ـ فالقصيدة تشكّل «كائناً» مرئيّاً يغطّي مساحتها كاملة، بحيث لا تكاد تترك ثقباً نطلّ منه على إمكانات دلاليّة أخرى، فهو نموذج قد أحكم عمداً، تتراكم فيه الإشارات لتصبّ في اتّجاه معنى وحيد، يتّسق مع المفاهيم الرائجة اليوم عن سقوط الأيديولوجيّات ونهاية التّاريخ. ويقدّم مرثيّة ـ لا تخلو من الشجن والشماتة معاً ـ لموت «الدبّ الأحمر»؛ إذ يؤكّد أنّه كان يعرف مصيره الحتمي، ويرى عصاه المنخوبة:

رجل من قشٍّ ودخانْ
ليس له بيتٌ
أو وطنٌ
ليس له عينانْ
يبكي حين تهبّ رياح القطبِ
وحين تنام الغاباتْ
مسكوناً بعويل اللّيل
ونار جبال «الأورالْ»
يتسوّل ـ في مدن لم تولد ـ
قطرة ضوء أو مطر
ويبيع طيوراً في الأقفاص

لسنا بحاجة للتنبيه إلى درجة «التماسك» السردي المفرط في بنية هذا الدّالّ الشعري، فالنموذج مركّز ومقتصر ومتجانس. يستثير عوالم خصبة في ذاكرة الشّعر الحديث، ابتداء من رجال «إليوت» الجوف الذين التقينا بهم كثيراً عند البيّاتي، فهذا الرّفيق الفارغ عالمي بدوره، على الأقلّ في زعمه، لا بيت له ولا وطن، يقدّم نفسه باعتباره «كائناً كوكبيّاً» هائلاً، يتعامل مع منظومة العناصر الأوّليّة، فهو الذي يستجيب لحركة الطبيعة، ويحدّد مسيرة التّاريخ.

تسند له المقطوعة ثلاثة أفعال منتظمة: يبكي، يتسوّل، يبيع. لكن متعلّقاتها تتقلّص بتدرّج مدهش، فيستغرق الفعل الأوّل ثلاثة أبيات، والثاني بيتيْن، والثالث يتلاشى في بيت واحد. غير أنّها تتوالى في النصّ بشكل معكوس يمضي من السّلب إلى الإيجاب؛ إذ إنّ البيع عمل يسبق التسوّل، وكلاهما قد يفضي إلى البكاء. لكن منظور النصّ كلّه يتشكّل في هذا الترتيب المعكوس. فالقصيدة هكذا تبدأ من النهاية، تتنبأ بالماضي، الأمر الذي يجعل بنيتها النحويّة تمثيلاً مضبوطاً لبنيتها الدلاليّة. وتقوم التقفية الصّريحة في «دخان/ عينان» والمقطعيّة في «غابات/ أورال/ أقفاص» بدور بارز في إحكام بناء النّموذج على المستوى الإيقاعي، بحيث تتضافر مكوّنات النّسق التعبيري بشكل ملموس. وحينئذ تأخذ الإشارات المبثوثة في النصّ عن طريق التراكم بالتحديد الصّارم للمشار إليه. فتأتي «رياح القطب» مع «جبال الأورال» لتموقع هذا «الدبّ الأحمر» في الاتّحاد السوفيتي المأسوف عليه. وترى الدلائل الأخرى في بقيّة القصيدة بعد أن يكون النصّ قد انتقم من الأيديولوجيا التي طالما اخترقته، فيأخذ صراحة في إثبات الذنب الأعظم لهذا المرثي العجيب؛ إنّه «كان يبيع طيوراً في الأقفاص» ولا تحتاج الإشارة لمجهود كبير في التأويل، فقد افترس هذا الكائن الطبيعة وخان النّار/ الشّعر، وتسوّل المستحيل عندما فرط في قدسيّة «الحرّيّات».

لم يره أحدٌ
لكنّي كنت أراه بلحيته الحمراء
يكنس ثلج شوارع موسكو
ويعب «الفودكا» بإناء القيصر «إيفانْ»
يسحق زهرة عبّاد الشمسِ
بقبضتيه
ويداعب هرّتهُ
ونهود المحظيات بريشة طاووس خضراء
إحداهنّ تقبّله سكرى
والأخرى ترمقه بحنانْ
ويقول لأخرى: من أنتِ؟
ويهذي سكران.

هنا تتقطّر الصيغ الشعريّة وتكتنز بالدّلالة السكثفة، حتّى لترقى فيها بعض العناصر

اللّغويّة إلى مستوى الرّمز المشحون بالطّاقة، ويتمّ تفعيل الإيقاع بدرجاته العديدة، كي لا يقتصر على النظم الصوتيّة الماثلة في التفاعيل والقوافي وهيكلة المقاطع، بل يشمل ترجيعات غنائيّة بارزة في حشو الجمل وأطرافها، فهذه هي الهدهدة اللاّزمة لتكوين الرؤيا كما أسلفنا.

ويلعب السطران الأوّلان: «لم يره أحد. . لكنّي كنت» دور الفاصل الإيقاعي بين غدد من النماذج التركيبيّة المتراصّة على التوالي، حتّى لا يبلغ التوازي بينها درجة الإشباع، ويتحوّل من ثمّ إلى الابتذال الذي يفرغه من التأثير. بالإضافة لوظيفة حيويّة أخرى تتعلّق بالمسار الدلالي للنصّ، عندما يكتسب هذا الفاصل خاصّيّة مفصليّة؛ إذ يخضع للتكرار دون أن يعني أبداً نفس المعنى، حيث تكون المشاهد قد تراكمت وتقدّمت في بناء الشواهد الحسّيّة المتواترة على انفراد الشّاعر برؤية هذا المهرّج الكبير في مباذله وحياته الحميمة، ممّا سنعود لتفصيله فيما بعد.

يكاد يتضمّن كلّ سطر من هذه القطعة صيغة شعريّة مستصفاة، تتكشّف عبرها دلالات حافة موحية، فاللّحية الحمراء شارة الأباطرة الجدد، وعلامة «بابا نويل» بوعوده الدافئة الكاذبة، وكنس الثّلج يوازي ذوبان الجليد الذي تنبّأ به «باسترناك» إبّان الصقيع الشيوعي، وشرب «الفودكا» بإناء «إيفان الرّهيب» كان ديدن رفاق الحزب. أمّا سحق الزهور فهو إشارة سخية «لربيع براغ» الشهير.

يأتي حينئذ مشهد المداعبة «الأيروسيّة» ليقحم متغيّراً حيويّاً على النظام التركيبي للمقطع، بدخول فواعل أخرى أنثويّة، ينتقلن من رتبة المكملات إلى ممارسات لفعل الحبّ المتبادل، بعد مداعبة نهودهنّ بريشة الطاووس الأمبراطوري التي تصنع بلونها وإيقاعها معادلاً دلاليّاً وموسيقيّاً للحيته الحمراء. ثمّ يجيء الفعلان الأخيران في المقطع: «ويقول/ ويهذي» لمعاودة النّمط التعبيري السابق على المشهد الأيروسي، والملتحم معه، بعد أن يكون قد بلغ أقصى حالة من الذهول والغيبوبة؛ إذ يتساءل عمّن يطارحنه العشق والشّبق، بهذيان قيصري وصوفي معاً، مع العودة لترجيع القافية الأولى في القصيدة، بحيث نتذكّر «بحنان» فراغ «الدخان» و«العينان».

الأيقونة النحويّة:

النموذج المسيطر شعريّاً على المقطع، وعلى النصّ بأكمله، هو النموذج السردي كما أسلفنا، وفيه تتوالى وحدات الأفعال بنسق زمني يبدو في الظّاهر حاليّاً، بينما هو في حقيقته تتابع لفعل «كنت» الماضي. ومن ثمّ فإنّ بنية الصّورة فيه ليست استعاريّة تعتمد على المحور الاستبدالي، فلا تقول شيئاً وتقصد شيئاً آخر، بل هي من قبيل الأمثولة الكنائيّة التي تشكّل حكاية رامزة بجملة عناصرها مع إمكانيّة قصد المعنى الأصلي فيها. وهذه أنسب البنى للشعر

الرؤيوي الذي لا يعتمد على أنماط المجاز المألوف، بل يقصد أوّلاً ما يصف، ويبني نموذجه الرّامز عبر النسيج التعبيري المتكامل. ومعنى هذا أنَّ صورته تنبثق في واقع الأمر من دلالة أشكال التكرار النحويّة فيه، بحيث نرى نظاماً ملموساً للنصّ يتكشّف عن أوضاع متوازية حيناً ومتقاطعة حيناً آخر.

وكما أوضح علماء الشّعريّة الألسنيّة ابتداء من «جاكوبسون» فإنَّ دراسة الوظيفة الشعريّة للأوضاع النحويّة تقابل من بعض الوجوه لعبة الأبنية الهندسيّة في أشكال الفنّ المكاني. وهنا نلاحظ مع «لوتمان» أنَّ فكرة الجمال لا يمكن أن تنحصر في الصّور البلاغيّة التي لا تشغل سوى مساحة محدودة من النصّ المنظّم، بل ينبغي اكتشاف الوظيفة الجماليّة للبنية النحويّة بشكل يتيح لنا رؤية حركة النصّ بكلّ كثافته النشطة الفاعلة. فالتكرارات النحويّة، مثلها مثل الإيقاعيّة، تجمع الوحدات غير المتجانسة في النصوص التي لم تنظم فنّيّاً في مجموعات مركّبة يمكن توزيعها على أعمدة مترادفة ومتخالفة. ومن ثمّ فإنّها تنتقل من حالة الأداء اللّغوي الآلي التي تعتريها في النصوص العاديّة لتقوم بلفت الانتباه لتشكيلها الذي يغدو جماليّاً. ويمكن للدلالة التي تناط بها حينئذ أن تتضمّن بيانات جديدة تتّصل ببقيّة العلاقات النصّيّة. وهكذا فإنَّ نظام الزمن الفعلي غالباً ما يقوم بتكوين المظهر الزمني لصورة العالم الفعليّة في الشعر، خاصّة عندما يتمّ التفاعل بين مستويات العلاقات في النصّ(١١). وبهذا ندرك أهميّة فكرة توظيف العلاقات النحويّة على المستوى الدلالي لخلق نماذج الرؤية الشعريّة للعالم، وهذا يكشف خطأ النظرة الأحاديّة التي تحصر الشعريّة في الخواص التصويريّة والرمزيّة للنصّ، متجاهلة بقيّة الأبنية المؤسّسة للدلالة الكلّيّة، ومن أنشطها البنية النحويّة.

والذي يعنينا متابعته الآن في نصّ البيّاتي هو تبادل المواقع بين الفاعل والمفعول؛ بحيث يبدو الفاعل في العنوان هو الشاعر/ الرّائي، ويتأكّد ذلك عبر البيتين اللّذين سيتكرّران بطريقة أخرى لتعديل هذا الموقع؛ بينما يبدو «الكائن المصوّر» الذي أسميناه المهرّج الكبير وقد انتقل من مقام المفعول به إلى مقام الفاعل عبر منظومات متتالية من الأفعال السرديّة، حتّى وهو «ينفعل» مع بعضها كما رأينا في المشهد «الأيروسي»، فإذا أصبح فاعلاً مع الرّائي أزاحه عن موقعه على طريقة الاستبدال وجعله مرئيّاً متضافراً في ذلك مع المستوى الدلالي الذي سنشير إليه فيما بعد. لكن قبل توضيح هذا الانعطاف في معنى القصيدة يجمل بنا أن نكمل قراءة الجزء المتبقّي منها:

لم يره أحدٌ لكنّي كنت أراه
يخفي تحت عباءته
مدناً

---

(١١) انظر: Lotman, Yuri M. Estructura del texto Artistico. Trad. Madrid 1988 Pag 207.

كتباً
أوراقْ
نجماً أحمر/ ديكاً
قيثار
يبكي حين تهبّ رياح القطب
وحين تنام الغابات

نحن هنا حيال حالتين من التكرار يتوسّطهما عنصر جديد. أمّا التكرار الأوّل فإنّه يعيد في الظاهر تأكيد إسناد فعل الرؤية للنّاطق وحده، لكنَّه باختلاف الموقع قد اكتسب دلالة جديدة لم تكن له من قبل، بحيث تبرز مفارقة متوتّرة الآن؛ إذ يأتي بعد استعراض حالات ومشاهد حميمة لا يطّلع عليها عادة أحد. وهنا نلاحظ أنَّ التركيب قد تمّ إدماجه في سطر واحد بعد أن كان موزّعاً على سطرين بعد تعديل مكوّناته فأصبح هكذا:

لم يره أحد لكنّي كنت أراه.

فألغى المسافة الصامتة الفاصلة بين السّطرين ليخلق إيقاعاً متسارعاً جديداً يعبِّر عن اللّهفة لرؤية ما يخفى ممّا لا يمكن إخفاؤه. لكنَّ اللاّفت في التعبير، وهذا هو الأهمّ، أنَّه ينفي في صدره مطلق الرّؤية من أيّ أحد، ثمَّ يثبتها للتوّ للنّاطق، الأمر الذي يضعنا في قلب المفارقة المشار إليها، ولا يكون بوسعنا منطقيّاً سوى الخيار بين دلالتين:

إمّا أن يكون النّاطق «لا أحد». أو هو «الرّاوي المتألّه» الذي يحيط بكلّ شيء علماً، كما يقال في السرديّات، وعندئذ يصبح هو الرّائي والمرئي معاً، هو الشّاعر والمهرّج في الآن ذاته، طبقاً لطبيعة الفكر الجدلي في شعريّة البيّاتي. وهذا الاحتمال الثاني هو الرّاجح، وعندئذ نشهد تحوّلاً في الدلالة الشعريّة؛ إذ إنَّ المهرّج بدوره يندّ عن الانحصار في الزمان والمكان، فهو كائن أسطوري مطلق؛ لننظر إلى ما يخفيه فقط تحت عباءته:

مدناً/ كتباً/ أوراق/ نجماً أحمر/ ديكاً/ قيثار

إنَّ نصب هذه العناصر كلّها ـ على تشتّتها واختلاف موادها وما تشير إليه ـ ينجم عن جمعها في مقولة مفعوليّة الإخفاء النحويّة، الأمر الذي يضفي عليها اتّساقاً بعد اختلاف، وانسجاماً بدلاً من الاضطراب، ويجلعها تندرج في سياق موحّد نحويّاً وشعريّاً. وبوسعنا أن نحفر تحت كلّ مفردة من هذه الدّوالّ لنعثر على الطبقات المعنويّة المباشرة والرمزيّة لها، على تنوّع كثافتها أو شفافيّتها، لكن خيطاً متيناً يشدّها إلى لغة الشّاعر وعالمه، حتّى النجم الأحمر اللاّمع فيها جزء من تاريخه الأيديولوجي الحي الذي لا يستطيع إنكاره؛ إنَّها أدوات سحره التي طالما أخفاها وأبرزها من طيّات عباءته في مراحله المختلفة، لذلك فعندما يعود كي:

يبكي حين تهبّ رياح القطب
وحين تنام الغابات

فإنَّ دورة الانعطاف تكتمل، ويعود الفعل المعكوس في بداية القصيدة ليتّخذ مكانه الصحيح في الزّمن، ليصبح آخر الأفعال في هذه المرثيّة الأليمة، وليتمّ إسناده ـ بطريقة ضمنيّة ـ للناطق هذه المرّة. وبوسعنا أن نعود لنجد سمات المفعول وقد انطبقت عليه؛ فهو إنسان كوني، مسكون بالأصوات، ثاقب البصيرة وإن لم تكن له عينان، مثل كبار الكهنة والعرّافين. وهو كذلك قد يستغرق في لذّاته الصوفيّة، ويطارح معشوقاته الوجد، وهو أخيراً ذلك السّاحر الأبدي بالكلمة والقيثار.

لقد انفتحت معظم الرّموز ـ بهذه الطريقة في القراءة ـ لتشفّ أيضاً عن الرّائي، وأصبح بوسعنا عبر تبادل مواقع الفاعليّة والمفعوليّة في بنية النصّ النحويّة والسرديّة أن نخترق الحاجز الكثيف الذي حرص الشاعر على أن يرصّ فوقه عدداً كبيراً من الإشارات، حتّى يحجب عن عين القارئ، من قبيل التقية، أيّة إمكانيّة للتأويل تخالف العنوان. ويكون الرّائي حينئذ هو المرئي أيضاً، هو «الإله الخفي» كما كان يقول «جولدمان» في منظومته عن رؤية العالم. وينتقل تبعاً لذلك مركز الرّؤية من الخارج إلى الداخل، من أمبراطوريّة الرّفاق المنهارة إلى المواقع واللّحظات التاريخيّة التي تحفّ بظروفنا العربيّة في التسعينيّات، وتصبح البكائيّة ـ من بعض الوجوه ـ مرثيّة شعريّة للذّات. فالذي انهار في حقيقة الأمر، هنا وهناك، إنّما هو جزء من عالمنا الذي انقضى. ويتمّ التعبير حينئذ ـ بهذه الرّؤية المزدوجة ـ عن الضمير القومي والكوني معاً، ولا يظلّ الشّاعر مجرّد شاهد يتنبّأ بماضٍ متباعد عنه، كما كان يبدو في ظاهر الأمر من القراءة الأولى للنصّ، بل يكتسب دوره الفاعل في رؤية التّاريخ، والتعبير عن مصير الإنسان، وقد استحال إلى أسطورة رؤيويّة، تكشف عن الذّات وهي تمرّ عبر قنوات اللّغة.

- ٦ -

تحولات مدينة الشعراء عند محمود درويش

في حديث نبوي رمزي جميل، ممّا يتلى في المشرق العربي ضمن الأوراد الرّمضانيّة، ورد عن الرّسول قوله «أنا مدينة العلم وعليّ بابها». ولا ندري إن كان محمود درويش شاعر هذا الفصل، قد التقط في صباه تلك الكلمات، وامتزجت عنده بالقراءات الملحميّة، إذ يكتب في قصيدته «مديح الظلّ العالي» - وهي تستحضر في عنوانها المدائح النبويّة والباب العالي العثماني معاً - قائلاً:

عمّ تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور؟
- عن جيش يهاجمني فأهزمه، وأسأل هل أصير
مدينة الشعراء يوماً؟

أي أنّه يريد أن يقوم شعريّاً بدور المدينة وبابها، بمهمّة محمّد وعلي في الآن ذاته، فالأخير هو الذي كان يهزم الجيوش بمفرده، هكذا أسطرته المخيّلة الإسلاميّة في المشرق والمغرب. وبدلاً من أن يصبح مدينة العلم يطمح شاعرنا لاحتواء كلّ الشّعر في جوفه، لتمثيل جميع أساليبه، تجريبها والإنجاز بها. يريد أن يصبح مكاناً لجميع الشعراء، والمكان هو بيت التّاريخ، والتّاريخ صناعة اللّغة التي هي أخطر مقتنيات الإنسان، كما سنوضح بعد قليل.

لكنّ اللاّفت عند درويش من الوجهة النظريّة في هذا الصدد، هو وعيه العميق بضرورة «التعايش بين كلّ أشكال التعبير الأدبي والشعري»[1]. وسنرى عند قراءة طرف من نصوصه مدى الانسجام بين آرائه ورؤيته الإبداعيّة. وإذا كان البحث التاريخي في شعريّته قد أسفر عن تحديد المراحل التي قطعتها، والوجوه التي اتّخذتها، مصطحباً معه دائماً أداة التّاريخ السياسي الملازم للوضع الفلسطيني بحرائقه الكبرى، فإنّ البحث الأسلوبي في ملامح هذه الشعريّة يتعيّن عليه أن يرصد من منظوره الخاص تحوّلات مناهج التعبير، بحيث لا ينسخ النموذج التّاريخي ولا يغفل الحقيقة الشعريّة؛ إذ إنّ الأحداث الخارجيّة هنا ترقى إلى مرتبة الشرط الاستراتيجي الحاسم في تحديد سمات الإبداع والمباطن لتحوّلاته. لكنّ التماس

---

(١) حيدر توفيق بيضون: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة. بيروت ١٩٩١ ص ٤٨.

خصائص التعبير لا ينبغي أن ينبثق منها بالتوازي الآلي أو التدرّج المتوالد، بل لابدّ أن يظلّ النصّ الشعري في ذاته، وما يلاحظ عن لغته، هو الخلفيّة المرجعيّة لأيّ توصيف نقدي.

وسنرى عندئذ أنَّ إبدالات أسلوب درويش الشعري لا تتمثّل في تغيير ألوانه واختلاف طرائقه في التعبير عند كلّ مرحلة من تطوّره، بقدر ما تظلّ أقرب إلى تحوّلات الوجه الواحد من الطفولة إلى الشباب، ثمّ انقلابه عند النّضج والكهولة، بحيث يكتسب ملامح لم يكن بوسعك أن تتوقّعها، فإذا ما تركت بصماتها على محياه، وشاهدته عند الشيخوخة، إن كان الشعر يشيخ، رأيت الطفل في الرّجل، وأدركت كم تغيّر عندما اكتهل وظلّ هو في نفس الوقت، دون قطيعة صارخة. وبهذا يحقّ لنا أن نقول إنَّ التّاريخ الداخلي للشّاعر يقترب بشكل حميم من تجليّات أسلوبه، بحيث لا تحترق مراحل الإبداع، ولا تتبدّل الخلقة الأولى إلاَّ بقدر ما ينوشها من غضون عميقة وخطوط مكتسبة. وإذا كان هذا يصدق على الشعراء بنسب متفاوتة، فإنَّ تحوّلات أسلوب محمود درويش على وجه الخصوص تكاد تختزل بشكل مكثّف تحوّلات الشعر العربي المعاصر كلّه، بحيث يصلح نموذجاً جليّاً يمكن أن يجعله بالفعل «مدينة الشعراء». بيد أنَّه يظلّ شاعراً تعبيريّاً من الطراز الأوّل، مهما كانت المتغيّرات التي تعتري بشرته الأسلوبيّة. فهو يصنع الواقع كما يتمثّله ويعيد إنتاجه في جانب، والكشوف الجماليّة التي ينجزها لإعادة صنعه في الجانب المقابل. ومهما بدا أنَّه قد أمعن في استصفاء تقنيّات الحداثة الشعريّة ظلّ هاجس الشفافية هو أكثر ما يطارده، ومن أجل هذا يتمسّك بالطابع الغنائي ويراه دربه الأرحب. يقول بعد نضجه الفنّي: «أنا منحاز للغناء في الشّعر. إنَّ المناخ الإنساني الحزين يقتضي دائماً الشفافية في التعبير، وأحياناً لا أجد هذه الشفافية إلاَّ في الغناء»[٢]. لكن بوسعنا أن نقوم بتوصيف دائرة المعبَّر عنه في شعره من هذه الصيغة ذاتها، إنَّه الشرط الإنساني في أشواقه وتحرّقاته ووعيه الشقي بالعالم حوله. وهذا يجعل شعره يتجاوز بكثير أسبابه المباشرة، ويستمدّ جماليّاته وقيمه من مستويات أبعد غوراً في صلب الثّقافة الإنسانيّة. فإذا تساءلنا عن معالم هذه الغنائيّة الجديدة، وجدنا أنَّها تجمع بين عناصر متضادّة، فإلى جانب العودة إلى الترجيع والتكرار، وتوظيف الإيقاعات الموسيقيّة الحانية، تكتسب الجملة الشعريّة حداثتها من انحراف التركيب وإيقاع الصور، مع وضوح المرموز له بانتظام في دفقات التيّار الوجداني المباطن للتجربة والمتناغم دائماً مع إيقاع الوعي بالكتابة. وهذا يسفر عن خلاصة مركّبة لشعره تختلف عن أشكال الغنائيّة المعهودة من قبل بحداثتها وكثافة متخيّلها، ثمّ لا تلبث هذه الغنائيّة ـ كما سنرى ـ أن تختزل مقامات الشّعر، وتكتسب من رحيقها الحيوي ونسغها الدرامي ما يجعلها غنائيّة رؤيويّة، لا تعتصر في الشّجن، ولا تستنفد في الحسّ الموسيقي، بل تمضي صوب تكوين عالم كلّي، ليصبح كلّ نصّ جديد نافذة تشرب من ضوئه.

---

(٢) شاكر النابلسي: مجنون التراب، بيروت ١٩٨٧ ص ٥١٩.

من البراءة إلى الخطر:

ولد محمود درويش شعرياً عندما أبرز من خلف أسوار الاحتلال الصهيوني «بطاقة هويّته»، فلفت أنظار العالم العربي، والغربي أيضاً، بجسارة موقفه، وقدرته الفائقة على تشعيره. انبثق متفجّراً عندما عثر على كيفيّة قوله. وكان الموقف نموذجيّاً يجمع بين العام والخاصّ، بين الفردي والقومي، وكانت جماليّة التعبير عنه مبتكرة نسبيّاً، لا تقتصر على ما شرع في توظيفه الروّاد الأوّل، بل تمزج به الطابع الدرامي الحيوي في صدق وبراءة. ومهما ضاق درويش فيما بعد بهذه القصيدة التي قدّمته للأدب العربي، وحاول التملّص منها كما يضيق الرّجل بملاحقة نوادر طفولته، فإنَّ البداية منها تظلّ منطلقاً لازماً لرسم القسمات الأولى من خطاطته الشعريّة في عفويّتها وعنفوانها. وهي تتميّز ببنية بالغة التجديد في تنظيمها المقطعي؛ إذ تتألّف من خمس حركات تعتمد على لازمة افتتاحيّة موحّدة تمثّل مركز الثقل الدلالي في النصّ:

سجّل!
أنا عربي
ورقم بطاقتي خمسون ألفْ
وأطفالي ثمانيةٌ
وتاسعهم سيأتي بعد صيفْ
فهل تغضب؟

ولنستحضر شكل الموقف لنتعرّف عن كثب على مدى انسجامه مع شكل التعبير. فالمتكلّم/ الشاعر عربي في دولة إسرائيل، يملي - فيما يبدو - بياناته على الموظف المسئول/ القارئ، ويخاطبه بصيغة الأمر، في متوالية تنتهي باستفهام، وبين الأمر والاستفهام تأتي البيانات الأوّليّة المشاكلة للواقع الحسّي الملموس بتطابق حرفي مدهش، بحيث تتحوّل أفعال الكلام إلى وقائع ذات قوام قانوني فعلي، وكثافة وجوديّة محدّدة. في مقابل تهويد الأرض والشعب، وطمس الهويّة العربيّة لفلسطين يأتي هذا الصوت الآمر، ببراءته وصراحته دون تآمر، ليقول للآخر المتسلّط «سجل»، ليصوّب سجلّاته ويصحّح تاريخه. والتسجيل كتابة موثقة بالحقّ والقانون، تتضمّن فعل الأمر «اكتب»، وهو بدوره المقابل المباشر لفعل «اقرأ» ذي الشحنة الدينيّة والعاطفيّة العالية التوتّر. وكما أنَّ المتكلّم شعب بصيغة المفرد، فإنَّ المخاطب يشمل جميع القرّاء خلف صيغة الموظّف المسئول؛ أي أنّ الشّاعر وقارئه «يسجّلان» بدورهما مواقفهما في النصّ، بحيث تحتشد الإشارات المتقاطعة في اتّجاهات عديدة دون أن يندّ منها شيء عن ضمير الخطاب. ومع وضوح دلالة هذا المطلع فإنَّه لا يقع في خطابيّة مبتذلة، حسبه أنّه لا يتعامل مع القول، بل مع الكتابة. وما يريد أن يثبته يبدو كما لو كان حقيقة كونيّة: «أنا عربي»، والتفاصيل التي ترد عن رقم البطاقة

وعدد الأطفال تمثّل لفتة تمضي على نسق أسلوب نزار قبّاني في لمس الواقع الحسّي بكلمات يسهل تأطيرها خارجياً. وقد أكّد درويش وعيه واعترافه بهذا التأثير الذي غلب على بداياته بقوله «لقد خرجت من معطف نزار قبّاني»(٣). على أنَّ استجابة حساسيّة درويش لتقنيّات التعبير الحسّي لم تكن تمثّل درجة تقليديّة من توظيف اللّغة الشعريّة يمكن أن تتوفّر تلقائياً للشعراء المبتدئين، بل كانت تحقيقاً يتّسم بالكفاءة والفعالية لخصوصيّة أسلوبيّة تقتضي مهارة كبيرة في نقل الحدس الشعري المتعيّن وتخريجه بهذا الشكل الجمالي. وذكر الأرقام بإشاراتها الواقعيّة إلى طبيعة تكوين الأسرة العربيّة ومخالفتها للأسرة المعادية في حرب الهويّة هو الذي يقود إلى التحدّي الخفي الماثل في السّؤال الأخير: فهل تغضب؟ وهو تساؤل قد يذكّرنا أيضاً بما كان يطرحه نزار قبّاني في تصويره لحروب الأفراد من الجنسين في قصائده الحواريّة الأولى «حبلى» و«بدراهمي»، لكن درويش ينقله إلى مستوى آخر يمسّ العصب الوطني والقومي، ومن ثمّ فإنّه يجعله لازمة ختاميّة يتمّ تكرارها أربع مرّات في المقاطع الخمس، وسنرى الضرورة البنيويّة التي أدّت إلى حذفها في ذروة القصيدة، وأثر ذلك على المسار الدلالي للخطاب فيها.

سجّل!
أنا عربي
وأعمل مع رفاق الكدح في محجر
وأطفالي ثمانية
أسلّ لهم رغيف الخبز،
والأثواب والدفتر
من الصّخر..
ولا أتوسّل الصدقات من بابك
ولا أصغر
أمام بلاط أعتابك
فهل تغضب؟

يتكرّر في هذا المقطع الثاني نفس النموذج التعبيري والإيقاعي للسابق؛ المطلع والمقطع وبينهما الجملة الوسطى التي تبسط نطاق العمل طبقاً للمعجم الأيديولوجي الذي كان الشاعر ينتمي إليه في الحزب الشيوعي حينئذ. يتكرّر نفس عدد الأطفال، وهو ذات الرّقم لإخوة درويش في الواقع التّاريخي. نلاحظ حساسية اختيار المفردات «أسلّ» توحي بمناخ الكدح والشّقاء والمرض. كما أنَّ كلمة الدفتر» لا تشبع حاجة موسيقيّة في العبارة

---

(٣) حيد توفيق بيضون: المصدر السابق، ص ٢٦.

بتقفيتها مع «المحجر فحسب، بل تستجيب لضرورة حياتيّة؛ فلقد حرم درويش من تنمية موهبته الباكرة في الرّسم لعدم قدرته على الوفاء بمستلزماته من دفاتر وألوان. تكرار حروف العطف يخضع كما يقول علماء الأسلوب لسيطرة النّسق الشفاهي في النظم الذي يضمن طول احتضان الذاكرة للنصّ وسهولة استرجاعه. التعبير في جملته يتأكّد بطابعه الحسّي المباشر: النفي المتكرّر مازال يحمل طابع الصياغة النزاريّة، والاستهفام الختامي المرجّع يشعل جذوة الغضب في مستويات عدّة إذ ينفخ في ريح الحقد الطبقي والقومي معاً. كان درويش يقترب هنا بحذر شديد من كلمات الهجاء والخطابيّة. لكنّ اقتصاد الصيغ وتوزيع العناصر الحسّيّة والغنائيّة فيها سرعان ما يبعده عن هذا المجال. فهو يريد أن يكون أميناً للواقع دون أن يفقد حسّه الشعري الصافي ووعيه التاريخي النّافذ، لعلّه كان يصف هذا النّهج الشعري حينئذ بقوله فيما بعد «على الشّاعر أن يتداخل مع الواقع، وينسّق معه بكلمات متحرّرة من الهجاء والخطابة المباشرين. وأرى من أنقى ميزات شعر المقاومة عادة الصفاء الإنساني الشّامل؛ إذ يتمتّع بحساسية شديدة بالتّاريخ، كجزء من تمسّكه بجذور عميقة تعينه على الصمود»(٤).

هذه الجذور على وجه التحديد هي التي ستكون محور المقطع الثالث الذي يطول أكثر من سابقيه، في تصاعد يمثّل بداية الانعكاس في حركة الموجة الدلاليّة، عند بلوغ ذروة الاحتدام في الموقف المصوغ:

سجّل!
أنا عربي
أنا إسم بلا لقب
صبور في بلاد كلّ ما فيها
يعيش بفورة الغضب.
جذوري..
قبل ميلاد الزمان رست
وقبل تفتّح الحقب
وقبل السرو والزيتون
.. وقبل ترعرع العشب
أبي.. من أسرة المحراث
لا من سادة نجب
وجدّي كان فلاّحاً
بلا حسب ولا نسب!

---

(٤) محمود درويش: شيء عن الوطن، بيروت ١٩٧١ ص ٢٧١.

يعلّمني شموخ الشّمس قبل قراءة الكتب
وبيتي كوخ ناطور
من الأعواد والقصب
فهل ترضيك منزلتي؟
أنا إسم بلا لقب!

ولأنَّ بوسعنا أن نلمس جديلة الكلمات مع الواقع الحي هنا فلا مفرّ من استحضار عنصر هامّ في موقف درويش المَعيش الذي تشفّ به هذه العبارات. فقد ترتّب على نزوحه طفلاً من قريته «البروة» وخروجه عاماً إلى لبنان خشية اعتباره متسلّلاً بعد عودته وفقدانه لحقّ الهويّة والجنسيّة. وتفتّح وعيه في حضن مناخ الحزب الثوري الذي أعطى له شرعيّة الحركة والتعبير. وأصبح الهاجس الأساسيّ في تجربته تجذير الحضور الإنساني والتّاريخي المقتلع، فعمد إلى غرس أوتاده في الأرض باعتباره فلّاحاً من أسرة المحراث واستمداد شموخه من الشّمس. لا طبقاً للموقف الطبقي للبروليتاريا فحسب، وإنّما تبعاً للحاجة الخصوصيّة إلى إثبات الذّات وتأكيد أصالة الانتماء إلى عناصر الطبيعة قبل طبقات المجتمع، خاصّة في وجه هذا المدّ الشعوبي الجديد المضادّ للعروبة. ومن اللاّفت أن نشير هنا إلى اعتماده على الصيغ الجاهزة في التعبير كمظهر لهذا الانتماء القومي مثل «سادة نجب» و«حسب ونسب» مع مفارقة واضحة، إذ ترجع هذه العبارات لشاعر فارسي وقف في العصر العبّاسي ليقاوم الاضطهاد العنصري هو «مهيار الديلمي»، لكنَّ الطريف عند درويش، والعصري معاً، أنَّه يحوّر نبرة الفخر التقليديّة إلى اتجاه معكوس في إشارته إلى تواضع الأصل ونفس الحسب والنّسب. ونلاحظ قيام صيغ القافية على وجه الخصوص بدور تعبيري مميّز في هذا الصدد، إذ تؤكّد مخالفته المضمون الدلالي للتراث الشعري وهي تستخدم صيغة منفيّة. فعندما يقول الشّاعر المحدث «أنا عربي، أنا إسم بلا لقب» فهو يقلب شكل الفخر ويحيل همزة الوصل إلى قطع وهو يعلن انتماءه لحضارة زراعيّة مغروسة في الطّين وعناصر الطبيعة، الأمر الذي يجعله أشدّ انسجاماً مع موقفه الأيديولوجي على المستوى الشخصي والقومي. كما أنَّ هذه القافية البارزة قد عثرت على مرتكزها الغنائي وأشبعت حاجة ضبط المسافات الإيقاعيّة عند الإنشاد، وهذا ينقل الغضب من موقف محتمل للمخاطب يتجلّى بالتساؤل إلى وضع معيشي فائر في بلاد كلّ ما فيها يموج بأسباب الغضب الثّوري العارم. فلم يعد من الممكن للغضب المسند للمخاطب أن يظلّ في موقعه خاتمة مرضية للمقطع، بل انتقل ـ بحكم هذه القافية ـ إلى أن يكون مسنداً للمتكلّم «غضبي» دون التصريح به الآن، وظلّ مضمراً في بنية النصّ العميقة. وعندئذ انسحبت الجملة المحوريّة وتمركزت بعد السّؤال، في إعادة ترتيب لحقائق الموقف الجديد، بحيث أصبحت هكذا فجأة:

فهل ترضيك منزلتي؟
أنا إسم بلا لقب!

وهنا نلاحظ أنّ التيّار الإيقاعي هو الذي يقود دلالة المقطع ويتحكّم في نظام الجمل؛ إذ لا معنى في واقع الأمر لسؤال المخاطب عمّا يرضيه في منزلة المتكلّم، فليس الرّضا هو ما يبحث عنه وما يريد أن يثبته ويؤكّده، بل الحقّ والمشروعيّة. ولكنّ المقطع قد أصابه بعض اللّين عند ختامه نتيجة لمحاولة تفادي النبرة الخطابيّة من ناحية، وتطويع الصياغة لتحويل الدلالة من ناحية أخرى، غير أنّ ثمّة نبرة مأساويّة شفيفة في انكسارها وإنسانيّتها هي التي تضفي الشعريّة على هذا اللّين.

ويأتي المقطع الرّابع ـ عقب ذلك ـ مستردّاً عافيته الحسيّة، ومتوهّجاً بطاقته التشكيليّة ليتصاعد بحركة الدلالة منميّاً إيديولوجيّاً الموقف بعد المنعطف التّاريخي بتثبيت اللّحظة الرّاهنة وتأسيس شرعيّتها.

سجّل!
أنا عربي
ولون الشّعر.. فحميّ
ولون العين.. بنيّ
وميزاتي!
على رأسي عقال فوق كوفيّة
وكفّي صلبة كالصّخر
تخمش من يلامسها
وعنواني:
أنا من قرية منسيّة
شوارعها بلا أسماء
وكلّ رجالها في الحقل والمحجر
فهل تغضب؟

يطفو النصّ مرّة أخرى ليجسّد مشهد السطح بعد أن غاص مع جذور الأشياء. تسعف الشّاعر ملكاته في الرّسم بالكلمات بدقّة كبيرة تتشاكل مع فرضيّة بطاقة الهويّة التي تؤطّر النصّ. يصبح تكرار المطلع ـ على إشباعه غير المبتذل ـ تنمية لهذه الهويّة وتلقيماً لزادها القومي. تتجلّى مخايل الشعريّة الحسّيّة بأصفى ملامحها في اللّون والقسمات البارزة. تبرز القافية المزدوجة بالعناصر الفارقة: «فحميّ/بنيّ، كوفيّة/منسيّة». لا ننسى أنّ «صورة الكوفيّة» أصبحت ـ فيما بعد، ربّما بفعل عوامل عديدة منها هذه القصيدة ـ سمة مميّزة للتحدّي في الشخصيّة الفلسطينيّة تثير مشكلات رمزيّة في التعامل مع الأعداء. يقوم ترجيع

كلمة «المحجر» ـ بعد أن انضمّ الحقل لها منذ علق بها في المقطع الثالث ـ بنسج عناصر الغضب بالاتّساق مع السّياق الكلّي، مع تحويل فاعليّته، بما يجعل نبرة التساؤل تكتسب صبغة إنكاريّة متصاعدة. لقد نجح المتكلّم في الحضور وجودياً عندما ترسّخت شعريّته، ولا يثير غضب المخاطب/ العدو سوى هذا الحضور الذي يستعصي على التغييب. أفلح الشّاعر ـ جماليّاً ـ في تعيين كينونته وإثبات عنوانه باللّون والإيقاع. لم تبق سوى المواجهة. إنَّ المخاطب في فعل الغضب الأخير قد آذن بالتحوّل إلى المتكلّم ذاته. فكلّما أمعن الخطاب في تحديد الذّات وتعيين وجودها اكتسب السّؤال الأخير درجة استنكاريّة أفدح، إذ لا مبرّر على الإطلاق لأن يغضب أحد من مجرّد وجود أحد آخر. الجدير بالغضب حينئذ هو من يرى أنَّ كينونته تثير حنق الآخر المعتدي، مهما توارى في ظلّ النسيان والإهمال. من هنا فإنَّ حركة الغضب، وهي عصب القصيدة الدلالي، قد انعكست حتّى لتسند صراحة إلى المتكلّم في نهاية هذا المقطع الدرامي الأخير:

سجّل
أنا عربي
سُلبت كروم أجدادي
وأرضاً كنت أفلحها
أنا وجميع أولادي
ولم تترك لنا.. ولكلّ أحفادي
سوى هذي الصخور..
فهل ستأخذها
حكومتكم.. كما قيلا؟!

إذن

سجّل برأس الصّفحة الأولى
أنا لا أكره النّاس
ولا أسطو على أحد
ولكنّي.. إذا ما جعت
آكل لحم مغتصبي
حذار.. حذار.. من جوعي
ومن غضبي!!

كان التحوّل في الموقف يقتضي نقل مركز الصّراع من الذّات إلى العالم، من الهويّة إلى الأرض التي تمثّل البطاقة الجماعيّة للشخصيّة الفلسطينيّة، هنا يأتي دور المحاجة التاريخيّة والإنسانيّة. ويمثل الشّاعر أمام الضمير العام ليكون آخر ما يسجّله هو طبيعته

البسيطة البريئة المسالمة؛ مع استدراك حتمي، فهذه الطبيعة من شأنها أن تنقلب به إلى وحش عندما يحرم من تحقيق شرطه الإنساني، من شأنها أن تحيله إلى آكلٍ للحوم البشر المغتصبين له. ومن ثمّ فإنَّ انقداح شرارة الغضب الأخيرة بإسنادها الصريح إلى المتكلّم تجد أقوى تبرير إنساني وشعري لها. ليس هدفنا في مثل هذا السّياق التحليلي التقني أن ننخرط في الحديث عن العلاقة بين الكلام والثّورة؛ بين الشّعر والواقع الخارجي، فهذا مبذول في كلّ الأدبيّات السوسيولوجيّة المتداولة، لكنّنا بمناسبة هذه القصيدة/ البطاقة نطرح سؤالاً عن مكمن الشعريّة فيها على وجه التحديد. ونحسب أنَّ مفهوم «هيدجر» الفلسفي هو الذي يسعفنا الآن لالتقاط ما هو جوهري فيها. فهو يرى أنَّ الشعر هو الأساس الذي يسند التّاريخ، ولذلك، فهو ليس مظهراً من مظاهر الثّقافة فحسب، وليس من باب أولى مجرّد «تعبير» عن روح ثقافة ما. ومع أنّه «تلك المشغلة التي هي أكثر المشاغل براءة، فإنّه يعمل في اللّغة، التي هي أخطر المقتنيات». الشعر عنده يتبدّى للنّاس لعباً، ولكنّه ليس كذلك، بل هو موقظ لظهور الحلم وما وراء الواقع، في مواجهة الواقع الصاخب الملموس الذي نعتقد أنّنا مطمئنّون إليه. و«قول الشّاعر تأسيس، ليس فحسب على معنى البذل والعطاء الحرّ، بل كذلك على معنىٰ أنّه يرسي الوجود الإنساني على أساس متين، وكما يقول هولدرلن: ولكن ما يبقى على الأرض إنّما حقّقه الشعراء»(٥).

شعر درويش، خاصّة في مثل هذه القصيدة، يمثّل أكثر المشاغل براءة وأشدّها خطورة في الآن ذاته. إنّه يطمح بالفعل إلى تأسيس الكينونة، لا بمنطق الحجاج العقلي والتّاريخي، ولكن بمنطق إيقاظ الحلم وتشعير الموقف الثّوري، وتسمية الأشياء بالكلمات العارية البسيطة. وما يحقّقه حينئذ لا يتمثّل في مجرّد التعبير عن القضيّة القوميّة، وإنّما في خلق معادلها الشعري. ومن الطّريف أن نشير إلى أنَّ «فدوى طوقان ـ كما ذكرت في يوميّاتها المنشورة حديثاً ـ قد ألمحت بدورها بعد سنوات في إحدى قصائدها إلى «أكلٍ لحم مغتصبيها»، فثارت عليها ثائرة الصحافة الإسرائيليّة والعالميّة، بينما لم تثر قصيدة درويش من قبل هذه الاعتراضات. وأعتقد أنَّ السّبب يكمن في خلق السّياق الملائم للجمع بين البراءة والخطورة من خلال أوضاع التعبير على وجه الخصوص. إنّها تأتي هنا باعتبارها ذروة لتحوّلات في أنساق اللّغة وأشكال الغضب المسند إلى المخاطب بإلحاح لا يلبث أن يفضي إلى انقلابه تجاه المتكلّم، وتأتي مشروطة بالشّرط الإنساني الدّفاعي الذي لا يسع أحداً إنكاره، ومقترنة بكلّ أنواع التحذير الحضاري المسبق. فالوحشيّة حينئذ لا تصبح شهوة فلسطينيّة، بقدر ما هي استجابة حتميّة لوحشيّة الآخر المتّشحة بشرعيّة الأمر الواقع. إنّها

---

(٥) مارتن هيدجر: في الفلسفة والشعر، ترجمة عثمان أمين، القاهرة ١٩٦٣ ص ٧٥ وما بعدها.

البدائيّة التي تلتقي فيها البراءة بالخطورة عبر أساليب اللّغة الشعريّة الماكرة، حيث يصبح الشّعر مظهر الوجود الحرّ ودفاعاً عن الكينونة الخلاّقة.

الخروج إلى شكل آخر:

يقول درويش في إحدى إجاباته الذكيّة، وهي أكثر ممّا يظنّ النقّاد عادة «إنّني أقوم بتنمية طاقتي الإبداعيّة المستقلّة عن أسباب شهرتي، وبعدم الوقوع في أسر الخطوة الأولى التي قدّمتني للنّاس، والتمرّد على أشكالي القديمة بمحاولة التجديد المستمرّ للذّات، وبتغيير وجودي المتآكل، وبتعميق جوهره الباقي. الخروج من شكل إلى آخر ليس عمليّة قفز تقطع الصلة بين «الآن» و«قبل قليل»، إنّها عمليّة هدم وترميم، تحافظ على قاعدة الهويّة الفنيّة عند أيّ شاعر. لا أدّعي أنّني أقفز، إنّني أنمو ببطء، ولم أكتمل حتّى الآن بشكلي الفنّي، ولا يبدو أنّني قادر على الوصول إلى حالة أبلور فيها شكلي نهائيّاً»(٦).

وبالفعل ينتقل درويش بين أشكال الكتابة الشعريّة بخطوات عريضة، وإن لم تكن مفاجئة. فهو شاعر تحوّلات تعبيريّة كبرى، ولعلّ ما يضمن له الحفاظ على «قاعدة الهويّة الفنيّة» إنّما هو المدلول في شعره، التجربة الكلّيّة المعبّر عنها، وهي المهاد الأيديولوجي الوثير الذي ينام فوقه. لكنّه مثلاً لم يلبث أن طرح وراءه غنائيّته الأولى ذات الطابع الحسّي، واعتنق أسلوب الدراما الحيوي، أخذ يكتب قصائد مطوّلة توظّف تقنيّات سرديّة مركّبة تتجمّع فيها خواص الشعر الحيوي والدرامي بدرجة كثافة تعبيريّة عالية. وهي لم تكن غائبة تماماً عن بداياته. النّموذج الذي نريد أن نتوقّف عنده لجلاء هذا المظهر من تحوّلاته يرد في ديوان «حبيبتي تنهض من نومها» الصّادر عام ١٩٧٠. وهو بعنوان «كتابة على ضوء بندقيّة»، ولعلّ استخدام كلمة الكتابة المناهضة لكلمة الشعر في المصطلح الأدبي العربي أن يكون إشارة خاطفة للاختلاف النّوعي في المقروء، حتّى يتوارى عن أفق انتظار المتلقّي عالم الإيقاع الغنائي، لتحلّ محلّه صورة مخاتلة، توهم انتماءها للواقع النضالي؛ إذ إنّ هذه الكتابة تتمّ «على ضوء بندقيّة»، لقد اشتعلت الثّورة الفلسطينيّة فيما بين أسلوب وآخر عند درويش، ووقع زلزال ١٩٦٧، وتفجّر كلّ شيء في الدّاخل والخارج، في الحلم والقصيدة. وشرع محمود في أسفاره الكبرى بين الأمكنة والكلمات. لكنّ المفارقة الأساسيّة التي تنتظر هنا هي أنّ القصيدة قد فقدت مع الغنائيّة نضاليّتها المباشرة، نوع شعريّتها المألوف. أخذت تجوس عبر دروب جديدة في المخيال الفلسطيني، انتقلت لتطلّ على الجانب الآخر، كما حاول الأدب الموضوعي من مسرح ورواية؛ أخذت تمارس حضوراً جديداً وفادحاً، هو الحضور في العدو. بعدما أصبحت «كلّ الأرض» تتكلّم العبريّة، وتهودت بقيّة الأسماء. تكمن حيويّة النصّ الدرويشي هنا في حساسيّته الجماليّة لاختيار الملمح المعبّر عن تحوّلات الحياة

---

(٦) منير العكش: أسئلة الشعر، بيروت ١٩٧٩ ص ١١٨/ ١١٩.

وترجمته في تقنيّات الشعر، على القارئ العربي أن يعيش اغترابه ويشهد موقع أعدائه ويتأمّل وجودهم الذي شغل ساحة وعيه وملأ الفضاء المحيط به:

شولميت انتظرت صاحبها في مدخل البار
من النّاحية الأخرى يمرّ العاشقون.
ونجوم السينما يبتسمون.
ألف إعلان يقول:
نحن لن نخرج من خارطة الأجداد.
لن نترك شبراً واحداً للاّجئين.

هذه افتتاحيّة المشهد السينمائي قبل حركة الكاميرا والزّمن. «شولميت» ـ اسم الفتاة العاشقة ـ يتمّ تداوله بصيغة الغائب، وهي الصيغة المثلى للسّرد الشعري(٧). وعلينا أن ننسى الآن مؤقّتاً ما رسّخه الشّاعر في عالمه الرّمزي السابق من التماهي الحرّ بين المحبوبة والوطن، بين المرأة والتراب، فقد «استقالت» القصيدة من صيغة المتكلّم على حدّ تعبيره، وأخذت تحدّق النظر بوعي غير ذاهل في مفردات الحاضر كما تنطق بها أشياء العالم الخارجي، مع الحفاظ على دوالّها ومدلولاتها. ولكي نتابع بناء الدلالة الشعريّة وأدواتها في تمثيل هذا العالم يكفي أن نركّز انتباهنا على «مدخل البار» باعتباره مكان الانتظار، وعلى بسمة نجوم السينما، الأمريكيين طبعاً، وهم يطلّون برضا على المشهد، وعلى دنيا «ألف إعلان» التي تنتمي لعصر اليهود، وخصوصاً على كلمة «خارطة الأجداد» العبريين، فالأرض قد اختزلت إلى نموذج تخطيطي، وتمّ امتلاط الحدود، وتأكّدت مشروعيّة الميراث الأسطوري بالأمر الواقع الذي تدعمه إرادة التشبّث. عدد كبير من حقائق الحياة الخارجيّة يتعيّن على القارئ العربي أن يتجرّعه في سطور قليلة حتّى يتموقع في المشهد الشعري المضادّ لكلّ مألوفة ومرغوبة.

شولميت انكسرت في ساعة الحائط
عشرين دقيقة
وقفت، وانتظرت صاحبها
في مدخل البار وما جاء إليها.
قال في مكتوبه أمس:
«لقد أحرزت ياشولا، وساماً وإجازة
احجزي مقعدنا السّابق في البار،
أنا عطشان، يا شولا، لكأس وشفة

(٧) شربل داغر: الشعريّة العربيّة الحديثة. الدار البيضاء ١٩٨٨ ص ١٠٧.

فقد تنازلت عن الموت الذي يورثني المجد
لكي أحبو كطفل فوق رمل الأرصفة
ولكي أرقص في البار»
من الناحية الأخرى،
يمرّ الأصدقاء
عرفوا شولا على شاطئ عكّا
قبل عامين، وكانوا
يأكلون الذرة الصّفراء..
كانوا مسرعين
كعصافير المساء..

بقدر ما تنمو حركة السّرد في تقديم الحكاية بين وصف للموقف واسترجاع للتفاصيل وإدماج للمكتوب في الرّسالة، يتمّ «تهجير الكلمات» من علاقاتها السّابقة في شعر محمود درويش كي تنتقل إلى الجانب الآخر. نتوقّف مثلاً عند التشبيه الأخير «كعصافير المساء» الذي طالما أشار إلى الشّباب العربي حتّى أصبح مركزاً لثقل الدلالي في عنوان ديوان سابق «العصافير تموت في الجليل». لا بأس الآن بانتقال الصورة وتبدّل الرّمز، بحيث يشير إلى أصدقاء شولا الذين يمرّون بإيقاع يناسب وجودهم الكاسح «مسرعين»، ويظلّ الازدواج الدلالي في لون الذرة «الصفراء» الإشارة الوحيدة الخاطفة للحسرة «الصفراء» المتوارية في تلافيف الوصف، دون أن يسمح لها الخطاب بالبروز. غير أنّ شولا ذاتها «تنكسر» في ساعة الحائط، والمعنى القريب لهذه الأمثولة المجازيّة أنّ بهجتها تنكمش و«خاطرها ينكسر» كلّما طال انتظارها، لكن: هل هناك معنى آخر يتّصل بما هو أعمق في علاقتها بالزمن؟ تتطلّب قراءة هذا المستوى السردي الأوّل للقصيدة أن نرقب مدلول «شولا» في تحوّلاته. لقد أدمن الشاعر في جهازه التعبيري مزج المرأة بالوطن، فهل كفّ الآن عن هذا الإجراء؟ أم أنّ علينا أن ننتظر إلى نهاية النصّ كي نستشفّ تعدّدية المدلول؟

ما يمكن أن يلفتنا بشدّة في هذا المقطع إنّما هو هاتان الثنائيّتان: «وسام وإجازة» في مقابل «كأس وشفة» وهما يردان في خطاب الجندي سيمون إليها. ونلاحظ أنّه خطاب برقي يحمل بلاغة مغايرة ومختزلة. يتضمّن ثقافة أخرى تباين ما نعهده في الأساليب العربيّة، فالقطعة السرديّة تستحضره لنا الآن بلهجته الخاصّة في التعبير. لو كان المتحدّث عربيّاً لما مرّ على الوسام هكذا دون أن ينعته بعدّة أوصاف بطوليّة جاهزة، ولما كان من الممكن أن يعطف عليه الإجازة بهذه السرعة والتساوي. وعندما يشرح رغائبه لمن يهواها لن يجرؤ على الجمع بينها وبين الكأس، لن يجرؤ على تسمية الشفة، بل وتنكيرها إشارة إلى أنّه يبغي أيّة شفة، لها أو لغيرها. نجدنا هنا إزاء عالم الآخر كما تمثّله لغته وطرائق تعبيره، وبوسعنا أن

نقول إنّ طريقة افتقاد الأوصاف في هذه التركيبات تنتمي إلى ما يسمّى بالأسلوب الكتابي، بينما يعتبر تلازم النعوت العربيّة في صيغ تفرضها الذاكرة من بقايا الشفاهية المتأصّلة في الوعي العربي، وأنّ جمع الخطاب الشعري هنا بين تلك الظاهرة وبين الاعتماد الواضح على نمط العطف في السّرد يعدّ من قبيل الجمع بين الثقافتين في نسيج واحد على أساس شفاهية العطف ومجاراته لحركة التداعي في الذّاكرة، الأمر الذي يؤذن بدرجة متنامية من التوتّر الداخلي في التركيب اللّغوي.

وقد انتبه بعض الباحثين الأسلوبيين إلى أنّ هناك عدداً من السّمات الدالّة في شعر محمود درويش، من أهمّها خاصّيّة «التقابل» التي تتجلّى في أسلوب القطع والانتقال «حيث ينتقل الخطاب من معنى إلى آخر لا يرتبط به ارتباطاً مباشراً، في جمل صغيرة الحجم، متوازية لا متراكبة. . إذ إنّ طبيعة العلاقات التركيبيّة لديه تقوم على أساس التقابل، وهو إمّا تقابل خارجي ينشأ من توالي الجمل الاسميّة والجمل الفعليّة، أو تقابل داخلي ينشأ بين جملتين من جنس واحد. ولهذا التقابل قيمته الأسلوبيّة الكبرى، لأنّه يعكس تقابلاً بين صوت كان، صوت مقيّد بزمان «كان الشّاعر طرفاً فيه = الجملة الفعليّة» ومعنى ثابت لا يتغيّر ولا يتقيّد بزمان «= الجملة الاسميّة»(٨).

وأيّاً ما كانت مظاهر هذا التقابل في داخل تركيب العبارات الشعريّة فإن وظيفته الدلاليّة والجماليّة تتمثّل في تعدّد الأصوات وحركيّة التعبير، وهذه أبرز خواص السّرد الشعري على مستوى التكوين اللّغوي المباشر، حيث تؤدّي إلى تعدّد الفواعل وتشير إلى تباين عوالمهم المتصادمة، الأمر الذي يفضي بدوره إلى تجسيد المشهد وتقديمه لغويّاً من زوايا عديدة. والتقابل في القطعة السّابقة لا يقتصر على الثنائيّات التي أشرنا إليها، فتعدد مستويات التعبير من وصف إلى خطاب متضمّن ثمّ العودة لموقف الانتظار وتذكّر المشاهد البعيدة، كلّ هذا يمثّل انتقالات تصويريّة عيانيّة.

شولميت انكسرت في ساعة الحائط خمسين دقيقة
وقفت وانتظرت صاحبها
شولميت استنشقت رائحة الخروب من بدلته
كان يأتي آخر الأسبوع كالطّفل إليها
يتباهى بمدى الشّوق الذي يحمله
قال لها: صحراء سينا أضافت سبباً
يجعله يسقط كالعصفور بين بِلّوْر نهديها
وقال:

---

(٨) محمّد العبد: اللّغة والإبداع الأدبي، القاهرة ١٩٨٩ ص ١٦٣/ ١٦٥.

ليتني أمتدّ كالشّمس وكالرّمل على جسمك
نصفي قاتل، والنصف مقتول
وزهر البرتقال
جيِّد في البيت والنزهة، والعيد الذي أطلبه
من فخذك الشّائع في لحمي . . مميت
في ميادين القتال.

لايزال التكرار هو العلامة المقطعيّة البارزة في مطالع القصيدة عند درويش، تمتدّ رطانة «سيمون» في استرجاعات ذاكرة «شولميت وهي «تنكسر» في ساعة الحائط إثر خمسين دقيقة، لكنَّ التكرار لا يؤدّي وظيفة الغنائيّة في هذا السّياق السّردي المتلاحق؛ إذ يتألّف من متواليات فعليّة تمضي في الظاهر على نسق زمني واحد هو الماضي، بينما يشير نظامها إلى مستويات مختلفة في هذا النّسق، فهناك فرق بين «وقفت» لحظة انتظارها عند مدخل البار، و«استنشقت» التي تحيل على زمن أبعد في الماضي، كلاهما يعتمد صيغة الماضي البسيط ـ ليس لدينا سواها في العربيّة ـ لكنّنا ندرك أنَّ الفعل الثاني لابدّ أن يكون مركباً كي يشفّ عن سبقه الموغل في زمن الماضي «كانت قد استنشقت» قبل لحظة الانتظار الرّاهنة في الماضي. لكنَّ الأفدح من هذا التهجير في الصّيغ والصفات ما يحدث هنا من تهجير آخر دلالي، فرائحة الخرّوب من أهم روائح الشخصيّة الفلسطينيّة لارتباطها الحميم بالأرض، هكذا ترسخ لدينا أشعار درويش بالذّات، وحتّى كتاباته النثريّة عن شجرة الخرّوب التي بقيت من قريته «البروة» واستعصت على التهديد في الواقع. إنّه هنا ينقل رائحتها كي تعبق في ثياب الجندي اليهودي، على الأقلّ في أنف شولميت، وهذا ما يكاد يهزّ موقعها في جانب الأعداء، ويشدّها ناحية دلالة أقرب إلى المرأة الرّمز في إطلاقها.

تتوالى استرجاعات الذاكرة لدى شولميت عندما تسجّل عودته إليها آخر الأسبوع؛ كالطّفل ـ كما كان يقول نزار مضيفاً البراءة إلى عينيه ـ لكنّه ينطق بمجازات وعبارات لم تعد نزاريّة، تشعل حقد المتلقّي العربي. يقول لها كلاماً غير مفهوم من أنَّ «صحراء سينا أضافت سبباً يجعله يسقط كالعصفور في بلّور نهديها». ما علاقة صحراء سينا ببلّور النهدين؟ هل يصعب علينا التوغّل في باطن هؤلاء الأعداء؟ هل تتمدّد له شولميت مثل «خارطة الأرض» تحته وتقوم هضاب سينا حينئذ بدور النهدين اللّذين يزقزق بينهما، فيسقط عليها ـ لا كسقوط الندى في الشّعر العربي ـ وإنّما كسقوط الشّمس والرّمل معاً؟ إنَّه يصف نشوته ببلاغته الغريبة المكثّفة عندما ينشطر من اللّذة نصفين أحدهما قاتل والآخر مقتول، لكنَّ العجيب من هذه الأوصاف هما هاتان الجملتان المترجمتان حرفيّاً «زهر البرتقال جيّد» و«العيد الذي أطلبه من فخذك . . مميت»، يتوغّل الشّاعر هنا في استبطان الخارج، واستنطاق عوامل شخوصه المتقابلة، ونقل لغتهم وإشاراتهم. إنّه لم يعد يمتح من ذاكرة الشعريّة العربيّة فحسب، بل

ألقى روحه في زحام الشّوارع العبريّة والتقط طرفاً من رطانتها. إنَّ النقلة الأسلوبيّة التي تحملنا إليها هذه القصيدة تجرّب نمطاً من التعبير الحيوي المجانس لشروط إنتاجها. فهو تعبير يستمدّ قوّته من توافقه اللّغوي خاصّة مع الواقع الجديد، ومن قدرته على تمثيله.

كان درويش واعياً تماماً بهذه النقلة في طريقة تخريج شعره، فهو يقول في رسائله الشيّقة إلى قرينه ومرآة روحه سميح القاسم عن الشّعر: «الشّعر ـ كما تعلم يا صاحبي ـ لا يأتي من انتظار الشعر، أو من البحث عن الشعر، لأنَّه في حاجة إلى ما هو خارج عن هويّته، في حاجة إلى ما يبدو أنَّه نقيضه على الرّغم من أنَّه مصدره. لهذا نهرب من ذاتنا إلى زحام العالم. ويصبح في وسع ورقة مريضة تسقط من شجرة، أن تحرِّك الإيقاع السّاكن، ويصير في وسع فتاة مجهولة تنتظر سيّارة الباص وتقضم ساندوتشها أن تفتح باب القصيدة على مصراعيه، ليطلّ على عجوز يجلس على مقعد الحديقة أو على أنقاض المخيّم، ليرى إلى أين أوصلته أمّه حين درّبته على المشي منذ سبعين عاماً.. لقد راقبت نفسي مراراً دون أن أعثر على قانون عام للكتابة، ولكنّني لاحظت أنّني لا أكتب إلاَّ تحت تأثير التوتّر العالي كما يقولون، لا أعني بهذا التوتّر ارتفاع شحنات الحساسيّة إلى مستوى يقارب الانفجار يجنح إلى الدّاخل، والدّاخل يجنح نحو الخارج، وعلى سياج التقائهما تنمو وردة السياج الشعريّة فيكونان مجازاً ليرقص الشعر رقصته»[٩]. هذا الوصف المسنون لطبيعة التوتّر الإبداعي وارتباطه بجذره الجوهري المتمثّل في امتلاء الشّاعر بمشاهد الحياة، ونسغ الواقع وصور الوجود، باعتبارها الرّصيد الأساسي لصناعة الشعر وامتلاك مبادرته الإيقاعيّة، يكشف عن البؤرة المستقطبة للشعر التعبيري كلّه، عندما يتمثّل في جدليّة خلّاقة بين الخارج والداخل، تحفظ توازن الإيقاع الدلالي والرّمزي معاً. أمّا محاولة تغييب الخارج، أو تضخيم الداخل فإنَّها تجنح بالشّعر إلى التجريد مثلما تقوده المحاولة المضادّة لتقليص الذّات إلى الخطابة واللّغو الفارغ.

شولميت مازالت تنتظر:

لكن شولميت مازالت تنتظر في القصيدة، وتسترجع بجرأتها المعهودة مشاهد أكثر شبقاً واحتمالاً للتأويلات الرّمزيّة في الآن ذاته:

وأحسّت كفّه تفترس الخصر،
فصاحت: لست في الجبهة..
قال: مهنتي!
قالت له: لكنَّني صاحبتك
قال: من يحترف القتل هناك
يقتل الحبّ هنا

(٩) محمود درويش وسميح القاسم: الرّسائل: الدار البيضاء ١٩٩٠ ص ١٤٥.

وارتمى في حضنها اللاّهث موسيقى
وغنّىٰ لغيوم فوق أشجار أريحا . .
يا أريحا ! أنت في الحلم وفي اليقظة
ضدان
وفي الحلم وفي اليقظة حاربت هناك
وأنا بينهما مزّقت توراتي
وعذّبت المسيحا . .
يا أريحا أوقفي شمسك . . إنّا قادمون
نوقف الرِّيح على حدّ السكاكين
إذا شئنا ، وندعوك إلى مائدة القائد ،
إنّا قادمون

تسفر القصيدة عن وجه آخر في هذا المقطع التوراتي العالي في توتّره ، والمختلف في شعريّته . بدأ شبقيّاً في ذاكرة شولميت ، لكن عاشقها سرعان ما قتل الحبّ رمزيّاً وأخذ يغنّي للغيوم والأحلام ، اعترف بخطاياه التّاريخيّة ، واستدعى ريح أريحا على مائدة القائد الحربي وهو يردّد نشيد القدوم الذي طالما تغنّى به الآخرون .

لكنَّ الذي نودّ أن نرقبه بعناية هنا هو تنقّلات الدلالة في القصيدة ؛ هو التحوّل الفعلي لجسد شولميت/ شولا التوراتيّة الفاتنة إلى الخارطة الفلسطينيّة ، بخصرها الكرملي وفخذها عند البحر الميت وأحراشها عند أريحا . وإذا كان لنا أن نعتبر نثر درويش مكمّلاً لشعره ، إذ يصوغان معاً بنية تخييليّة متماسكة ، وهي بنية ولدت في رحم الشّعر العربي ، لكنّها ما لبثت أن صنعت رموزها الدّافقة بحياتها الخاصّة ، والمترعة بدراميّتها القوميّة/ الكونيّة ، فسوف نرى أنّه يستخدم مفردات الجنس كغلاف خارجي لحالات الوجد والعشق ، على الطريقة الصوفيّة في استعارة أبنية التعبير الغزلي الحسّي مع تحويل المدلولات ، نفس التقنيّة الصوفيّة يسقطها درويش هنا على المسألة المصيريّة ، لكنّه قد اهتدى إليها ـ فيما يبدو ـ بمخياله النّشط وثقافته التوراتيّة في دنيا الجوار ، وربّما لعب النقد دوراً كبيراً في تنبيهه لهذا الجانب وحفزه على استثماره(١٠) .

لنتأمّل هذه الفقرة الموازية من نثره الجميل لما شهدناه في المقطوعة السابقة : «احفظوا هذه الأماكن لتتعرّف على واحدة من أجمل خرائط العالم : إنَّ الرّقصة الجنسيّة التي يمارسها البحر الأبيض مع خاصرة جبل الكرمل ، في الوسط ، تنتهي بولادة بحيرة طبريّا في الشّمال . وهناك بحر سمّوه البحر الميت ، لأنّه ينبغي أن يموت شيء في هذه الجنّة كي لا

---

(١٠) رجاء النقّاش : محمود درويش شاعر الأرض المحتلّة . القاهرة ١٩٧١ ص ١٥٩ .

تصبح الحياة مملّة. ومن شدّة ما ازدحم الجليل الأعلى بالغابات كان لابدّ أن تبرهن القدس على أنَّ الصّخور قادرة على امتلاك حيويّة اللّغة. هذا هو وطني»[١١].

وربّما وجدنا في هذه الفقرة شبهاً بارزاً بجمال حمدان عندما يزاوج بين عبقريّة المكان ـ على حدّ تعبيره ـ وشعريّة اللّغة، عندما يجعل للخرائط ألسنة بليغة. لكنَّ المميّز عند درويش هو تحوّل هذا الوهم الكوني العظيم إلى تيّار شعري مفعم بالحيويّة والنضرة. تجسيد الانطباع على تضاريس الكلمات، وأحسب أنَّ مصدره الحقيقي، وربّما كان مصدر حمدان أيضاً، يكمن في أدب التوراة، ونشيد الإنشاد على وجه التحديد؛ فإذا قرأنا في الإصحاحين السادس والسّابع عثرنا على «شولاميت» بعينها، ولاحظنا أنّها الاسم الوحيد الذي يذكر صراحة بين ملكات وسراري سليمان. يخاطبها قائلاً: «أنت جميلة يا حبيبتي كترصة حسنة، كأورشليم مرهبة، كجيش بألوية. حولي عينيك فإنّهما قد غلبتاني. شعرك كقطيع المعز الرّابض في جلعاد. أسنانك كقطيع نعاج صادرة من الغسل.. كفلقة رمّانة خدّك تحت نقابك. هنّ ستّون ملكة وثمانون سرّيّة وعذارى بلا عدد. واحدة هي حمامتي، كاملتي، الوحيدة لأمّها هي، عقيلة والدتها هي، رأتها البنات فطوّبنها.. ماذا ترون في شولميت مثل رقص صفين. ما أجمل رجليك بالنعلين يا بنت الكُريم. دوائر فخذيك مثل الحلى صنعة يديْ صناع. سرّتك كأس مدوّرة لا يعوزها شراب ممزوج. بطنك صبرة حنطة مسيّجة بالسوسن. ثدياك كخشفتين توأميْ ظبية. عنقك كبرج من عاج. أنفك كبرج لبنان النّاظر إلى دمشق، رأسك عليك مثل الكرمل»[١٢]. لقد أطلنا في اقتباس هذا النصّ لأنّه يشير إلى أحد أهمّ مصادر الشعر العربي المعاصر منذ السيّاب حتى درويش، ويكفي الآن أن نتأمّل طريقة التجسيد التوراتيّة للخارطة لنتأكّد من هذا التناظر الأسلوبي مع شعر درويش ونثره معاً.

أمّا شولميت التي أصبحت في الصوفيّة المسيحيّة رمزاً للنّفس البشريّة المتطلّعة لسكنى الرّب، الهائمة في البراري، تتعرّض للمطاردة وهي مولهة به، فماذا فعل بها شاعرنا؟ أجلسها في بار تنتظر صديقها، وتتذكّر بدورها دوائر فخذيها وهي تستعرض تاريخها بين عاشقيها وتسترجع موقها المحتدم في الاختيار بين القاتل والمقتول وهي تتلظّى شهوة على حافة عالميهما. لن نتوقّف عند مشكلة أريحا في نصّ درويش، وهي الأرض الملعونة في التوراة والنبوءات المتحقّقة فيها لأنَّ هذا ينحرف بنا على طريق السياسة ومزالقها ويبعد عن بؤرة الشعر، خاصّة عن مراقبة الصياغات اللّغويّة وهي تتشكّل في عبارات حيويّة. بوسعنا أن نعتبر المشهد التوراتي منبع نصّ درويش الذي يحاوره ويتجاوزه. إذ إنَّ القصيدة لا تقع في أسر نشيد الإنشاد، بل تنشطر إلى لغة السينما المعاصرة وسرديّات الحياة السّاخنة. لا يفتن

---

(١١) محمود درويش: مجلّة الآداب، العدد السابع ١٩٧٤.

(١٢) الكتاب المقدّس: العهد القديم والعهد الجديد، دار الكتاب المقدّس في الشرق الأوسط. ١٩٨٧ ص ٨٤٩.

درويش بالكنز القديم ولا ينساق في تيّاره، بل يقاومه بجسارة لغويّة وشعريّة. يخلق أسطورته العصريّة في شخصيّة شولميت الوجوديّة الجديدة المنبثقة عن الملكة الهاربة إلى الربّ، فكيف يقوم بترميزها؟:

وأحسّت يده تشرب كفّيها. وقال
عندما كان النّدى يغسل وجهين بعيدين
عن الضّوء: أنا المقتول والقاتل
لكنَّ الجريدة
وطقوس الاحتفال
تقتضي أن أسجن الكذبة في الصدر،
وفي عينيك، يا شولا، وأن أمسح رشاشي
بمسحوق عقيدة!
أغمضي عينيك، لن أقوى على رؤية
عشرين ضحيّة
فيهما تستيقظ الآن، وقد كنت بعيدة
لم أفكّر بك.. لم أخجل من الصّمت الذي
يؤلد في ظلّ العيون العسليّة
وأصول الحرب لن تسمح أن أعشق
إلاّ البندقيّة!

هذا الانشاطر الدرامي في الشخصيّة الصهيونيّة يجعله يهتف بشولا أن تغمض عينيها تماماً كما رأينا في النشيد القديم، لكنّه هناك كان أسير الحبّ والجمال، أمّا هنا فهو نهب لطاغوت الحرب والشّعور بالذّنب، كما يجعله يعترف بتزييف الآلة العسكريّة وهي تمسح رشّاشها بمسحوق عقيدة، بينما يحصد العيون التي كانت في الماضي مبعث الحياة وسحرها النبيل.

وتمضي مقاطع القصيدة التالية متوغّلة في داخل شولميت وهي تسأل صاحبها عن موعد الخروج من هذا المأزق الوجودي الذي تطلق عليه تسمية «الحصار» ـ وهي ذات دلالة خاصّة في شعر درويش للتعبير عن موقفه، تنقلب هنا لتشير إلى تبادل الأدوار عندما تصف أعداءه ـ فيتهرّب من إجابتها ويبكي في فرح ونشيج الجسدين. تستسلم للذكريات وهي ترى الفتيات في المرقص قد أصابهنّ الدوار بين أحضان الشباب المتعبين، ترمق إعلانات وزير الأمن عن اجتثاث الفدائيين، ووعده لمن يموت من جنوده بالمجد ورايات الوطن. تكتشف أنّ أغاني الحرب لا تصل بينها وبين صاحبها عندما يصير طفلاً في تابوته ـ لقد تقمّصت دور الأمّ ـ ولن يعيده إليها بعدما يصبح خبراً في الصّفحة الأولى سرعان ما ينساه رجال الجنرال.

يتأكّد لشولميت اكتشاف الفراغ والقطيعة بينها وبين هذا العالم الغارق في لذّة النشوة وسراب النّصر، عندئذ تستحضر النقيض:

فجأة عادت بها الذكرى
إلى لذّتها الأولى، إلى دنيا غريبة
صدّقت ما قاله محمود لها قبل سنين
ـ كان محمود صديقاً طيِّب القلب،
خجولاً كان، لا يطلب منها
غير أنَّ تفهم أنَّ اللاّجئين
أمّة تشعر بالبرد
وبالشّوق إلى أرض سليبة.
وحبيباً صار فيما بعد،
لكنَّ الشبابيك التي يفتحها
في آخر اللّيل.. رهيبة
كان لا يغضبها، لكنَّه كان يقول
كلمات توقع المنطق في الفخّ
إذا سرت إلى آخرها
ضقت ذرعاً بالأساطير التي تعبدها
وتمزّقت حياء، من نواطير الحقول..
صدّقت ما قال محمود لها قبل سنين
عندما عانقها في المرّة الأولى بكت
من لذّة الحبّ.. ومن جيرانها.
كلّ قوميّاتنا قشرة موز،
فكّرت يوماً على ساعده،
وأتى سيمون يحميها من الحبّ القديم
ومن الكفر بقوميّتها
كان محمود سجيناً يومها
كانت الرّملة فردوساً له.. كانت جحيم
كانت الرّقصة تغريها بأن تهلك في
الإيقاع،
أن تنعس، فيما بعد، في صدر رحيم
سكر الإيقاع، كانت وحدها في البار
لا يعرفها إلاّ النّدم

وأتى سيمون يدعوها إلى الرّقص فلبّت
كان جنديّاً وسيم
كان يحميها من الوحدة في البار،
ويحميها من الحبّ القديم
ومن الكفر بقوميّتها . .

للسّرد لغته وخواصه التعبيريّة في تتابع أفعال الكينْونة وتوالي المشاهد وهي تكشف ديناميّة المواقف المعروضة وتجسّد لحظات الصّراع الدرامي في داخل الشخوص عندما لا يبقى في وعيها سوى تلك الومضات المثيرة.

شولميت حينما تتذكّر حبّها الأوّل تسمّيه «لذّتها الأولى» هكذا تحضر في اللّغة بكثافتها الوجوديّة. تستدعي صديقها الأقدم، العربي، محمود. لا يتافدى الشاعر وهم التماهي معه، بل يكاد يعمد لإثارته ليعزّز تلقائيّة الموقف ومصداقيّته. يقدّم لنفسه صورة ذاتيّة كنموذج شخصي وقومي، فهو طيّب القلب وخجول، من أمّة «تشعر بالبرد» وهي تدخل حمى الثّورة وهو في ذروة وصاله الحميم مع عشيقته يقول لها أشياء «توقع المنطق في الفخّ» فتصدّقه وتبكي، تكتشف إنسانيّتها التي تغطّيها «قشرة الموز» القوميّة في اللّحظة التي تخفّف عنها ورق الجنّة مثل أمّها حوّاء. وتتوالى أفعال الكينونة الماضية عندما يدخل «سيمون» حياتها ذات مساء لينقذها من وحدة البار ومن الكفر بقوميّتها، وتقع فريسة تصادم العالمين، ويشتعل على امتداد جسدها وروحها صراع التّاريخ. لم يكن درويش بحاجة إلى استعارة أيّ تقنيّات دراميّة كي يجسّد هذا الموقف؛ حسبه أن يحكي طرفاً من السّيرة التي يمكن أن تكون سيرته الذّاتيّة، أو سيرة أحد أصدقائه المقرّبين مع إدخال الطرف الآخر إنسانيّاً فقط، حسبه أن يمدّ يده إلى جمرة الحياة حوله وينفخ فيها شيئاً من روح فنّه حتّى تتوهّج بكلّ مأساويّتها في كلمات. لكنَّ الشعر خاصّة لا يتأتّى هكذا ببساطة، عليه حينئذ أن يصطنع أدوات القصّ في تنظيم الأزمنة وتكوين الجمل وتكثيف اللّحظات عند إدراج المتواليات اللّغويّة في أنساق موسيقيّة، عليه أن يروي الأحداث بطرق فنّيّة تكتسي فيها قوامها العضوي وشفافيّتها الدلاليّة، عليه أن يعرف كيف تتشاجر الأصوات بإيقاع يؤدّي جماليّاً إلى صحّة التمثيل الشعري، وضبط الإيقاع الدرامي مع موسيقى التعبير.

وعى درويش نظريّاً كلّ هذه الضرورات، وكان يشير - فيما يبدو - إلى تصميم مخطّط على الاستجابة لها عندما قال: «لم أعد أعبّر عن اللّحظة السياسية الفلسطينيّة، بل عن إنسانيّة الفلسطينيين، وانتقلت بالتالي من النّمط إلى الإنسان؛ أي أنّني أطرد من صياغتي الخطاب السياسي البطولي وأتعمّق في تراجيديا الشرط الإنساني للفلسطيني، وفي جماليّة

هذه التراجيديّة»(١٣). وكان النقّاد قد لاحظوا بروز العرق الدرامي بشكل مبكر في خطابه الشعري عن طريق الحوار وتعدّد الأصوات، وتوقّع بعضهم منه أن يكتب المسرحيّة الشعريّة، ونقل عنه قوله منذ مطلع السبعينيّات «إنّني مشبع بالرّغبة في كتابة مسرحيّة شعريّة»(١٤). لكن هذا لم يحدث. سرعان ما ارتاح درويش لوصف آخر لأشعاره، يعفيه من مشقّة خلق أعمال دراميّة كبرى تتطلّب شروط إنتاج مغايرة على الصعيد الشخصي والاجتماعي، بقدر ما تقتضي مكاناً مستقرّاً وجمهوراً متماسكاً وتقاليد فنّيّة تستلزم من الكاتب تعمّقاً لأصول الفنّ الدرامي وتتلمذاً على كبار مبدعيه بالترجمة من اللّغات العالميّة وتبنّياً لمشروع ثقافي طموح في بنية الأدب العربي، ولم يكن ذلك متاحاً من الوجهة العمليّة لدرويش، إذ كان يكتب دائماً ـ على حد تعبيره ـ وهو في درجة الغليان: «إنّني أكتب لأكون حاضراً. وإنّ هذا الإلحاح إلى الحضور توق حيوي للتجانس مع الحضور الإنساني الشامل، ومع الحياة ذاتها.. إنّنا نكتب في درجة الغليان، نواصل محاولة الحضور إلى الأرض، ومنها يتبلور المحتوى الأساسي لآدابنا الحديثة.. إنّه أدب محاولة الحضور الذي يأخذ شكل المقاومة.. الحضور في المكان المحدّد»(١٥). ومن ثمّ فإنّ الصّفة التي تتحقّق له حينئذ وترضي طموحه الشعري دون حاجة لدراميّة المسرح هي الملحميّة: «مازلت أحثّ الواقع بكلّ ما فيه من مفارقات وتناقضات وعبث، وأصرّ على الغناء الذي لا يشبه الغنائيّة المعروفة. لقد أراحني «يانيس ريتسوس» حين وصف شعري بأنّه ملحمي غنائي، أو غنائيّة ملحميّة»، ومن الطريف أن نتذكّر تعلّق السيّاب بدوره بخاصّيّة الملحميّة هذه، ولعلّ ذلك يعود إلى طبيعة تمثّلهما لكيفيّات الامتداد الأسطوري لمثاليّة القيم والمشروعات المحبطة الكبرى من ناحية، والاحتدام البطولي لمغامرة خوضها على المستوى الفردي من ناحية أخرى، عندما يتراءى للشّاعر أنّ ما يمسك بجوهر إبداعه ويضمن طول نفسه ويصله بأعماق أصلاب قومه لابدّ أن يكون ملحميّاً.

لكن درويش كان أكثر امتلاكاً لأدوات الدراما لو أتاحت له الظروف الموضوعيّة كتابتها، ، لو لم تفتنه الحداثة التجريديّة وتستقطب طاقته كي تصبّ في تكسير الأبنية التعبيريّة واختراق أنظمتها. فقصيدة «شولميت» التي نحن بصددها نموذج قوي لذلك، إنّها دراما مصغّرة يمكن مسرحتها تحدث في نفس فتاة يهوديّة تنتظر صديقها الذي لا يأتي، ويدور رأسها بعشرات المشاهد والتقاطعات المحتدمة، ، تلتقط العالم المحيط بها بحساسية متوتّرة

---

(١٣) شاكر النابلسي: مصدر سابق، بيروت ١٩٨٧.

(١٤) رجاء النقّاش: مصدر سابق، ص ١٤٠.

(١٥) محمود درويش: الآداب، بيروت ١٩٧٤.

حتّى تبلغ درجة الذّهول من شدّة الوعي بواقعها وما يعتمل في باطنه. أمّا المقطع الأخير فلا يفتعل أيّ خروج فنّي من مأزق حيوي متفاقم:

شولميت انتظرت صاحبها في مدخل
البار القديم
شولميت انكسرت في ساعة الحائط
ساعات..
وضاعت في شريط الأزمنة
شولميت انتظرت سيمون ـ لا بأس إذن
فليأتِ محمود.. أنا أنتظر اللّيلة عشرين سنة
كلّ أزهارك كانت دعوة للانتظار
ويداك الآن تلتفّان حولي
مثل نهرين من الحنطة والشّوك
وعيناك حصار
وأنا أمتدّ من مدخل هذا البار
حتّى عَلَمِ الدولة، حقلاً من شفاه دمويّة:
أين سيمون ومحمود؟
من الناحية الأخرى
زهور حجريّة
ويمرّ الحارس اللّيلي
والإسفلت ليل آخر
يشرب أضواء المصابيح
ولا تلمع إلاّ بندقيّة..

يحتدم الإيقاع الغنائي هنا بالتّكرار المتصاعد للمطلع، فمدخل البار قد أصبح «قديماً»، واستمرّ الانكسار في الحائط النفسيّ «ساعات»، واستوى في عينها كلّ من سيمون ومحمود، وأطبق عليها الحصار في غيبة الرّجلين، نشأت الطبيعة بتحجّر الزهور، وسقط ظلّ الشرطي ليكمل انطباق اللّيل على المشهد، وليجعل بريق الأمل الوحيد المفضي إلى أفق المستقبل بريق البندقيّة!

فإذا كان لنا في هذه القراءة أن نعيد طرح السّؤال الأوّل عن المرموز له بشخصيّة شولميت، وتفادينا أحاديّة الدلالة التي تقتل الشّعر بدعوى وضوح الفهم، كان بوسعنا أن نرى فيها عديداً من الدلالات المتفاوتة في القرب والبعد والتشابك؛ من الفتاة اليهوديّة التوراتيّة العاشقة التي تلمع حقيقتها الإنسانيّة المطموسة والمخدوعة، إلى الأرض الحائرة

بين رجلين لكلّ منهما منطقه في الاعتماد على قوّة الحقّ أو قوّة الأمر الواقع، إلى المأزق التراجيدي الذي يستعصي على الانفراج بغير أداة الموت وهو يزعم صناعة الحياة، إلى غير ذلك ممّا يمكن أن تسفر عنه إعادة ترتيب معطيات الترميز والتشفير في النصّ. وربّما كان إرجاء المعنى هكذا غير مريح للقارئ، لكنّه أكثر صدقاً في تمثيل دراما الانتظار. كما أنّ الامتداد التوراتي لشخصيّة شولميت، وربّما لاسم سيمون «شمعون» أيضاً، ولعنصر «أريحا» المكثّف، قد ظلّ خلفيّة محتملة تضفي مسحة تعبيريّة ذات نكهة خاصّة على القصيدة، ليس من الضروري أن يكون الشاعر واعياً بها. لكن يظل مبعث القلق في هذه الدراما أنّها وهي توغل في تمثيل الحياة الباطنيّة غير قابلة للإخراج الواقعي على خشبة المسرح؛ فليس هناك جمهور عربي أو عبري يطيق تعليق الحلّ لغير صالحه.

انبهام الرؤيا وتشذّر التعبير:

كانت لامعقوليّة الواقع المَعيش في التجربة التاريخيّة هي مدخل درويش للحداثة التعبيريّة، وهي وسيلته في الآن ذاته للانتقال من نصاعة الرؤية الحسّيّة والحيويّة إلى انبهام الرّؤيا الشعريّة. وقد شعر النقّاد بشكل متواتر أنّ نموذج درويش الشعري أضحى يمثّل حالة فائقة في كثافتها وتركيزها المختزل لأهمّ التحوّلات الأسلوبيّة في التجربة العربيّة المعاصرة، فهو الذي دخل الميدان وهو ينشد:

أجمل الأشعار ما يحفظه عن ظهر قلب
كلّ قارئ..
فإذا لم يشرب النّاس أناشيدك شرب
قل: أنا وحدي خاطئ..

ثمّ لم يلبث أنّ عبّ من كؤوس الشعر حتّى أترع، وأطلق من غناء الرّوح ما أوجع وأمتع، فأخذ يجرّب أفانين القول ويتقلّب في أحضان الأساليب العديدة، موظّفاً على طريقته الخاصّة، الحسّ اللّغوي والثقافي للمجتمع العربي والعبري، مستنداً مرّة على حائط المتنبّي الذي كان يركب الرِّيح، ومرّة أخرى على آثار الأندلسيين بعد تعصير تباريحهم وأسبنتها، متراوحاً بين أيديولوجيّات عديدة تنتقل به من الوعد إلى الخيبة، حتّى أدرك بتجربته الذّاتيّة أنّ قصارى ثورته أن يتغيّر شعريّاً حتّى يبلغ منطقة الرّؤيا: «لا أكتب شعراً لأغيّر الواقع، ولكنّ الواقع أرغمني على الكتابة، استعبدني من شدّة ما أذلّني، من كثرة ما كان واقعاً وقعت فيه، ولكن هذه العبوديّة تمنحني الحرِّيّة. فحين كتبت وجدته يختلف عن نقيضه، ولكن نقيضه ليس إلاّ هو متحوّلاً؛ هذه هي علاقتي بمعادلة الواقع التي أستخرج منها حرِّيّتي من جهة، وقابليّة الواقع للتحرّر والتغيير من جهة أخرى»[١٦].

---

(١٦) محمود درويش: المصدر السابق ص ٢٠٣.

عند هذه النّقطة لا يمكن أن تكون درجة المقروئيّة ووضوح الفهم هما معيار المصداقيّة الشعريّة، ولا أن تكون بساطة التعبير هي أداة تخليق الرّؤيا وإعادة صياغة العالم بالحلم المستحيل والدّفق الإنساني الذي يمسك بجوهر الوجود الهارب في تشظّي الكلمات وتقاطع الصور والأوضاع. وإذا كان الشعراء المحدثون قد أطلقوا كلمة الصوفي «النفري» شعاراً لهم، «كلّما اتّسعت الرّؤيا ضاقت العبارة» فإن الفهم النقدي لها يتجاوز مفهوم ضيق العبارة، بحيث يتعيّن أنّ تشير فحسب إلى العبارة غير الشعريّة، العبارة اللّغويّة المعتادة هي التي تضيق وتنكسر، أمّا العبارة الشعريّة فهي سحر اللّغة وكيمياؤها، لا يمكن أن تستنفد حيلها وإمكاناتها في خلق أوضاع تعبيريّة ورمزيّة متجدّدة، لو ضاقت فعلاً لمات الشّعر بتقلّص مقتنياته وتقنيّاته. لغة الشعر إذن كثيراً ما تمزّق وتسخر وتتجاوز ضيق العبارة التواصليّة عندما تعيش فضاءها الحرّ بما لا تستنفده جميع الكشوف الجماليّة؛ فهو فضاء يمتدّ في المستقبل وطاقة المجهول فيه، حيث تجد الرؤيا دائماً لدى المبدعين ما تتحقّق به وفيه، إنّها في حقيقة الأمر لا تولد ثم تبحث عن قماط العبارة كما يفهم عادة، بل تتخلّق في رحم اللّغة ذاتها.

بهذا المفهوم لابدّ أن نكفّ عن اعتبار الإبهام مجرّد مأزق في التعبير، لا نكسة في مسار الشعريّة كما يتوهّم الأيديولوجيّون السذج. إنّه شيء كامن في جذور الشعر ومرتبط عضويّاً بطبيعته التي تجْهد في تكوين عمليّات تشفير جديدة كلّما احترقت بضوء التكرار عمليّاته السّابقة، هكذا يؤكّد علماء اللّسانيّات منذ منتصف هذا القرن على أقلّ تقدير، فجاكوبسون مثلاً يرى أنّ الإبهام «ملمح لازم للشعر، ويكرّر مع إمبسون أنّ مكائد الغموض توجد في جذور الشّعر نفسها، وليست الرّسالة هي التي تصبح وحدها غامضة فحسب، وإنما يصبح المرسل والمتلقّي غامضين أيضاً. فبالإضافة إلى الكاتب والقارئ هناك «أنا» البطل الغنائي، أو «أنا» السارد الوهمي، وهناك «أنت» و«أنتم» المخاطب الذي تفترضه المونولوجات الدراميّة والتضرّعات والرّسائل. إنّ هيمنة الوظيفة الشعريّة/ الجماليّة لا تطمس الإحالة، وإنّما تجعلها غامضة. ويناسب الرّسالة ذات المعنى المزدوج مرسل مزدوج ومتلقّ مزدوج وأيضاً إحالة مزدوجة»(١٧).

على أنّ شعر الرّؤيا هو الذي يملك باقتدار تخصيب هذا الازدواج، فهو الذي يضرب عند الجذور؛ في تلك المنطقة التي تتركّب في باطنها العبارات أنساقاً لم تفترع من قبل. هو الذي يجمع جدليّاً بين أطراف المفارقة البادهة؛ انحراف جلي في الإسناد يبلغ بدرجة النحويّة إلى أدنى مستوياتها، مع التماسك المنتظم في البنية النحويّة المرجعة؛ فيما يتكئ على قاعدة إيقاعيّة بارزة.

سنختار من بين إمكانات عديدة نموذجاً من أحد دواوين درويش الأخيرة التي اختلّت

---

(١٧) جاكوبسون، رومان: قضايا الشعريّة، ترجمة محمّد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء ١٩٨٨ ص ٥١.

فيها قواعد الدلالة المألوفة لتقوم مقامها تركيبات الشظايا التعبيريّة؛ واختفت أنماط السّرد الخطّي والدراما المحتدمة على السّطح، وقامت قيامة اللّغة في ذاتها، ولولا نصوع التجربة الحيويّة التي ينبعث منها الشاعر لانتقلت هذه الإحالات التعبيريّة به إلى منطقة التجريد ونسفت أساسه التعبيري كلّه، لولا أنّ قارئه يعرف بطانته الأيديولوجيّة وينظر إليه دائماً «بأثر رجعي» يستثير ذاكرته المتراكمة؛ لولا أنّه اشترك معه في متابعة صناعة هذا الوجه الأخير من عالمه الشعري المفعم بكلّ خيبات الواقع وانكسار جماليّاته، وتطلّع معه إلى تجاوزه حتّى أصبح متواطئاً في هذه التحوّلات، لما استطاع أن يتابع تحليق رؤيته على سطح جارح من مرايا متناثرة وشظايا لم تكتمل، وإشارات في طور التكوين والابتسار. إذ تظلّ هناك دائماً عند قارئ درويش ـ المدرك وغير المدرك بوضوح كاف ـ خلفيّة مؤنسة في ليل المعنى ووحشة التأويل وفراغ الفهم، هي التي تسعفنا في فكّ شفرة رموزه وربط شتات بنيته الغائبة. وبهذا فإنّ ما أدّى إلى التفكيك والنقص على المستوى اللّغوي والنصّي هو الذي يقضي بدوره إلى التحام خيوط الرؤيا وتشابك نسيجها في التحليل الأخير للقراءة الممعنة.

النصّ الذي أخذناه يأتي بعد «سرحان» و«أحمد الزعتر» وغيرهما من المطوّلات التي حظيت باهتمام تحليلي وافٍ، فهو من ديوان «أرى ما أريد» الصادر عام ١٩٩٠، وهو نموذج طريف من الرباعيّات التي يجرّب فيها درويش شكلاً مقطعياً كلاسيكيّاً، بعد أن جرّب في مجموعاته السابقة أنماطاً ثريّة من النظم المقطعيّة بأعداد ومساحات مختلفة تستحقّ التأمّل والتحليل في سياق خاصّ. وبناء الرباعيّات في الشعريّة العربيّة يرتبط ـ كما هو معروف ـ بتجربة الخيام التي تتوارى بعيداً عنْ ذاكرة النصّ هنا، إذ يحفر مساره المستقلّ، ويشرع في تقطير اختلاجاته الحميمة بأسلوبه الخاصّ:

أرى ما أريد من الحقل.. إنّي أرى
جدائل قمح تمشّطها الرّيح، أغمض عينيّ:
هذا السّراب يؤدّي إلى النهوندْ
هذا السّكون يؤدّي إلى اللاّزوردْ.

أمران هنا يقومان بتهيئة المشهد للرّؤيا الشعريّة الخالصة، أوّلهما تعلّق فعل الرّؤية بالإرادة «ما أريد» لا بعمليّة الإبصار ذاتها. يتعزّز ذلك بأنّ هذا النّوع من الرّؤية لا يتم صراحة إلاّ عند إغماض العينين. والثاني يتمثّل في تداخل الحواس وتجاذب معطياتها على النّمط السرياليّ. فما هو بصري يقود إلى المسموع، وانعدام الحركة تتولّد منه أنصع الألوان. يأتي ذلك من علاقة السراب بأنغام النهوند، وارتباط السكون بألوان اللاّزورد.

على أنّ انقداح الرّؤيا لا يتمّ آليّاً بمجرّد هذه التهيئة التعبيريّة، بل يتطلّب شرطاً لازماً هو أن تكون العناصر الدالّة في الخطاب الشعري قد تمّ تحضيرها لدى المبدع والمتلقّي في فترة حضانة سابقة وكافية؛ أي بحيث يكون للكلمات تاريخ رمزي عميق في سياق الخطاب

الشعري الكامل للمبدع. وتكون صلة المتلقّي بها، ومعاشرته لازدواج معانيها قد اختمرت وتعتّقت. فالعناصر الفاعلة في مطلع هذه القصيدة، وهي حقل القمح واللاّزورد «الأزرق» لها طبقات عديدة من الدلالة تراكمت لدى قرّاء درويش خلال تنامي حساسيّتهم بتعاظم جهازه الترميزي، الأمر الذي يجعلنا نؤثر عدم المبادرة بتحديد مدلولاتها اعتماداً على معانيها اللّغويّة، ولا ما تحمله في النصوص السابقة، انتظاراً لكيفيّة دخولها في علاقات جديدة في شبكة هذا النصّ التي توظّفها وتعدّلها في الآن ذاته:

أرى ما أريد من البحر.. إنّي أرى
هبوب النوارس عند الغروب، فأغمض عينيّ:
هذا الضّياء يؤدّي إلى أندلسْ
وهذا الشّراع صلاة الحمام عليّ..

نفس البنية النحويّة تتكرّر بشكل متطابق مع الرباعيّة السابقة، هذه أبرز حيل توليد الرّؤيا. مع اختلاف العناصر المفجّرة للطّاقة الرمزيّة بطبيعة الحال. فعل الرؤية الملحاح يظلّ مسنداً إلى المتكلّم/ الشّاعر/ القارئ. المفعول به - وهو المشهد المرئي - ينصبّ هذه المرّة على البحر/ الأزرق ونوارسه الذّائبة في الإيقاع السرابي للرّيح. تتمّ ترجمة السراب إلى الضياع عن طريق التبادل في الموقع، كما يتحوّل السكون إلى شراع. وهنا تتمّ إضافة عنصرين فاعلين في توليد الدلالة الكلّيّة للنّصّ وهما الأندلس والحمام. فإذا اختبرناهما عن كثب وجدنا قرب ما يفضيان إليه؛ الأندلس = الرّمز المزمن للوطن السليب والجنّة المفقودة، لاحظ ما في هذه العبارات غير الشعريّة من جاهزيّة ترتاح لها أذن القارئ للوهلة الأولى، أمّا الحمام فمعطاه القريب هو السّلام، فهل يريد الشّاعر هنا أن يرى السّلام المؤدّي للفقد؟ أوَلا نكون قد تسرّعنا قليلاً في إسقاط معطيات العالم الخارجي على النصّ المكتوب قبيل مؤتمر مدريد؟ مهما يكن الأمر فليس في وسع القارئ أن يستبعد «احتياطي الدلالة» المتوفّر لديه عن درويش؛ خاصّة وأنّ البطانة الأيديولوجيّة سريعة الالتئام تبادر فتعطي لتشتّته وتشذّره مستوى كافياً من التماسك والاتّساق. لا يستطيع القارئ أن يطفئ «ضوء القضيّة» الذي يمثّل خلفيّة مهما كانت خافتة إلاّ أنّها تضمن إمكانيّة الرؤية للنصّ؛ بحيث تقوم بدور الوعاء المانع من تبخّر قطرات التجربة وتكاثف الضباب. لكن هذه البطانة الأيديولوجيّة لا تكفي للتفسير السّهل التلقائي لجميع الرّموز وحملها على أقرب معانيها، فهناك علاقات دلاليّة لابدّ من الاجتهاد في إقامتها، فعلاقة حقل القمح بالبحر، والسراب بالضّياع، وشراع الصّلاة باللاّزورد تتفاوت في خصوبتها ودرجة إبهامها، وتفضي بالنصّ إلى تعدّد المستويات وتشابكها:

أرى ما أريد من اللّيل.. إنّي أرى
نهايات هذا الممرّ الطويل على باب إحدى المدن

سأرمي مفكّرتي في مقاهي الرّصيف، سأجلس هذا الغياب
على معقد فوق إحدى السّفن.

من عاشر شعر درويش لا تصبح لديه أيّة مشكلة في استحضار هذا العالم الذي يتوغّل في أحشائه، فالّليل بديل ونظير البحر منذ الشاعر الضليل، وسأم الشاعر من طول الهجرة والوقوف على أبواب المدن في المرافئ والمطارات قد غدا قصّة يوميّة مبتذلة لابدّ أن تؤدّي إلى رفض الكتابة الذّاتيّة المفهومة/ مفكّرتي، إذ لا يمكن أن ينجح في التقاط جوهرها سوى عبارة لامعقولة: «سأجلس هذا الغياب على معقد فوق إحدى السفن». وضع الغياب على معقد مبحر هو إذن أوّل الخيوط الشعريّة في تكوين الرّؤيا المنبثقة في القصيدة. لا نستطيع أن نصف هذه الصّورة بالاستحالة، المستحيل هو أن يبلغ التوتّر من الموقف الواقعي في الوجود الفعلي لهذا الإنسان ذروته، وتظلّ علاقات الدلالة المعتادة بين الفواعل والمفعولين قادرة على تمثيل تلك الحالة التي لم يبلغها متحدّث باللّغة من قبل؛ أي أنّ انكسار هيكل التعبير في انحراف الإسناد اللّغوي يصبح الوسيلة الوحيدة لتوليد الدلالة. للغياب مسميات كثيرة، لكن ما يشير إليه هنا وهو يوضع على مقعد سفينة، بلا أوراق، قد تخلق في جسد هذا النصّ فحسب. وهكذا فإنّ الرّؤيا تشرع في التشكّل عبر تجميع عدد من الإشارات المستحدثة في سياقات جديدة، تشبه الحلم المؤلّف من مشاهد بصريّة، لكن تكوينها لا يتمّ إلاّ في حالة واحدة هي إغماض العينين والدخول في غيبوبة الحواس. وما يفعل فعله في نفوسنا بالتوازي مع هذا الانكسار إنّما هو شعور بتماسك البنية الجماليّة للنصّ عبر التفاعل التأثيري النشط بين مجالات المفردات المتبادلة من حقل وبحر وليل، بحيث تبدأ في تأليف منظومة متجانسة وشاملة.

أرى ما أريد من الرّوح: وجه الحجر
وقد حكّه البرق، خضراء يا أرض، خضراء يا أرض روحي
أما كنت طفلاً على حافة البئر يلعب؟
مازلت ألعب. . هذا المدى ساحتي، والحجارة ريحي.

أفضى الغياب إلى عالم الغيب، أبلغ رموزه هي الرّوح، وعندما تمتدّ الرّؤية لتغمر الرّوح فإنّ تاريخ الكلمات لابدّ أن يسعف في تجلّيها؛ إذ تنبثق من جملة موجزة «البرق يحكّ الحجر» عوالم ميثولوجيّة كامنة، يمكن لها أن تستحضر في لمحة البرق كلمة «البُراق» وفي صلابة الحجر «صخرة المقدس» دون قصد مباشر. تخضر أرض الرّوح العامرة بحضور الماضي، وتظلّ صورة الطّفل/ الشعب، وهو يلعب على حافة البئر/ السّقوط. وتأخذ ألوان الطيف الدلاليّة في التوالد والتكاثر. ويظلّ فعل الشعر الأساسي ماثلاً في سحر تحويل الكون إلى ساحة، والرّيح إلى حجارة، إنّها صناعة المستحيل في حلم الكلمات الشاعرة.

عند هذا المستوى من الأداء يكون المبدع قد امتلك لغته واستوت له طريقته في التعبير

بحريّة تامّة؛ يكون قد بلغ درجة «أسطرة» اللّغة بتحميلها فائض قيمتها الدلاليّة المتزايدة في شعره، سواء كان ذلك من خلال القصائد المطوّلة أو المقطعات الصّغيرة. فإذا تذكّرنا الوقفات النقديّة المتأنّية التي استحقّتها مطوّلات مثل «سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا» أو «أحمد الزعتر» أو «قصيدة الأرض» وجدنا السمة المشتركة بينها تتمثّل في خروج الرّؤيا من انكسار التعبير وتشظّيه على وجه الخصوص، وإذا كانت درجة «لامعقوليّة التركيب» في مثل تلك القصائد عالية بطريقة مرهقة للقارئ العادي، فإنّ النّاقد يجتهد عادة في لمّ شتات التأثيرات المتباعدة وتبرير تقنيّتها شعريّاً، حتّى إنّه يسمّي الكابوس النّاجم عن تمثّلها حلماً؛ إذ يقوم الشّاعر «بتجميع صورة ذهنيّة لوطن مستلب، عناصرها شذرات من مرايا مهشّمة ومبعثرة، في ماض ناء غائر في الذّاكرة، ويتمّ ترتيب المفردات أو الجمع بينها بشكل يكسر السّياق الواقعي لصالح سياق حلمي يظلّ معلّقاً بزمن غائم مكبّل بذلك الحلمي المطلق نفسه»[١٨]. على أنّ النتيجة الضروريّة التي تصبّ فيها هذه التحليلات تتمثّل في تجاوز الحسّ إلى المجرّد عبر فعاليّة السياق وآليّات الترميز الشعري؛ إذ تلعب مظاهر الانحراف الإسنادي دوراً أساسيّاً في انبثاق الدلالة وتشكيل الرّؤيا، ولا يمكن ملاحظة ذلك إلاّ بتأمّل التراكيب الشعريّة سواء كانت في وحدات مطوّلة أم مصغّرة. أمّا ما يلجأ إليه بعض النقّاد من بذل جهد كبير في استقصاء ما يسمّى بالمعجم الشعري للشّاعر، بغية تحديد عدد من الدوالّ المكرورة التي تتمتّع بنسبة ترجيع عالية في نصوصه، فإنّه إجراء لا يكشف ـ على طرافته ـ عن أهمّ مولّدات الدلالة في الصيغ الشعريّة، إذ إنّ هذه الدوال ذاتها ترد مرّة باعتبارها رموزاً لغيرها وترد مرّات أخرى على حقيقتها، الأمر الذي يؤدّي لاختلاف طاقاتها الشعريّة طبقاً لمواقعها والتركيبات المتضمّنة لها. وقد تتبّع باحث محدث معجم درويش الأساسي فوجده يدور حول عدد من العناصر الطبيعيّة التي يمكن لنا تصنيفها إلى جماد ونبات، وتشمل المجموعة الأولى عناصر تمثّل البحر والرّمل والحجر والتراب، والثانية عناصر تمثّل البرتقال والزيتون والصفصاف والياسمين والورد، على تعدّد السياقات والإشارات التي تكمن خلف هذه العناصر[١٩]. ولو بذل جهد مثل هذا في تحليل أنواع العبارات الشعريّة ونسبة توظيفها للصيغ المختلفة وكيفيّة صناعتها للمجازات والرموز، ونوع التفكير الشعري الماثل خاصّة فيما ينشب بينها من علاقات لكان أكثر خصوبة وجدوى في تحليل الأساليب الشعريّة. وربّما تسهم نظريّة الشفاهيّة والكتابيّة التي تثير منذ وقت طويل اهتمام علماء الأساليب، والتي يتحمّس لها بعض شبابنا الواعدين اليوم، ربّما تسهم في تقديم نموذج عملي للبحث في الصيغ على أساس أنّ «كلّ أشكال التعبير والتفكير تقوم على الصيغ إلى درجة ما، بمعنى أنّ كلّ كلمة وكلّ مفهوم معبّر عنه هو نوع من الصيغة من حيث هي طريقة

---

(١٨) اعتدال عثمان: نحو قراءة نقديّة إبداعيّة لارض محمود درويش، مجلّة فصول، القاهرة ١٩٨٤ ص ١٩٧.

(١٩) شاكر النابلسي: مصدر سابق.

جاهزة «أو مستحدثة» في ترتيب مواد الخبرة، وتحديد الكيفيّة التي تنتظم بها الخبرة والتأمّل عقليّاً وبوصفها وسيلة من وسائل تقوية الذاكرة ووضع الخبرة في كلمات منظومة»[٢٠]. وبما أنّ حالات الترميز وأبنية الإيقاع وأشكال التعبير، وهي صميم الفعل الشعري التخييلي، لا تتمّ إلّا بالصّيغ، فإنّ التركيز على تتبّعها هو الذي يضمن كشف أساليب التعبير. وعندئذ سنرى أنّ ارتفاع نسبة التشتّت في شعر درويش نتيجة لانخفاض درجة النحويّة لا تعوّضه أشكال التكرار المقطعيّة ولا تعين الذاكرة في مهمّة استحضاره، وهذا يجعله ـ خاصّة في تجلّياته الأخيرة ـ شعراً كتابيّاً إلى حدّ كبير ويجعل غنائيّته ذات طابع تجريدي مهما تذرّع بالعناصر الحسيّة؛ إذ إنّ العلاقات بين هذه العناصر لا تطفو على سطح الدلالة ولا تكفي لها لحمة الإيقاع.

أرى ما أريد من السلم. . إنّي أرى
غزالاً وعشباً وجدول ماء. . فأغمض عينيّ:
هذا الغزال ينام على ساعديّ
وصيّاده نائم قرب أولاده، في مكان قصيّ

هنا نلمس نقلة في نظام تداعي العناصر الدّالّة؛ فإذا كان بوسع القارئ أن يعثر على بنية تجمع أطراف الحقل والبحر واللّيل باعتبارها ساحة طبيعيّة تنبسط كي يفترشها القلب الذي يخضرّ فيها والرّوح التي تتشرّبها فإنّ عنصر السلم هنا يشرع في تكوين منظومة جديدة تتألّف من ثلاثيّة السلم والحرب والسجن، وهي وإن كانت متجانسة في تشكّلها ومتقاربة في عدد حبّاتها لكنّنا لا نلبث أن نجد هذا النظام قد اختلّ وتشتّت بدخول عناصر مبعثرة ومختلطة؛ أي أنّنا نصبح حيال بنية عنقوديّة في هذا النصّ، تمتدّ الخلفيّة الأيديولوجيّة الكامنة في عروقه كمحور غير منظور يضمن تماسكه، ثمّ تنمو في أطرافه مجموعات متفاوتة في تجانسها وأعدادها في بعض الأحيان، لكنّها متوازية في درجة كثافتها وتركيز حلاوتها وبقيّة العناصر الداخلة في تركيبها. فإذا مضينا في استخدام صورة العنقود وجدنا أنّ كلّ وحدة/ حبّة في هذه القصيدة تملك استدارة الرباعيّة بشكلها الموسيقي وهيكلها النحوي، وغلافها الخارجي المتمثّل في البنية الأولى «أرى ما أريد. . إنّي: فأغمض عينيّ»، الأمر الذي يؤدّي إلى تماثل مذاقها الجمالي. لكنّها تتراكم بطريقة عضويّة خاصّة، تختلف عن كيفيّة توالي الأبنية السرديّة والدراميّة. لا تؤلّف نسقاً متنامياً مستطيلاً متوالداً لا يجوز الإخلال بترتيبه، بل تشكيلاً متكاثراً بلا ضابط مكاني في معظم الأحوال. بوسع كلّ قارئ أن يكتشف ـ أو يبتدع ـ علاقاته الخفيّة دون أن يلتزم بها غيره من القرّاء. وبهذا فإنّ علاقة وحدات الرباعيّات ببعضها تتراوح بين إمكانيّة تماسك كلّ مجموعة طبقاً لضرورة التداعي والتداخل، وحرّيّة تبادل المواقع دون

---

(٢٠) والتر. ج. أونج: الشفاهيّة والكتابيّة، ترجمة حسن البنّا عزّ الدّين، الكويت ١٩٩٤. ص ٩٦.

إخلال كبير بالنسق، بما يجعلها بنية مفتوحة مثل المرائي المتشذّرة والمتناثرة في قدرتها على تكوين الصور المتناظرة.

والواقع أنَّ درويش يستثمر بهذه الطريقة الجديدة البنية الشكليّة للرباعيّة إلى أقصى درجة. فبينما يلتزم فيها بما لم يكن يلزم الشعراء من قبله من اطّراد المطلع كقافية استهلاليّة وانتظام الهيكل النحوي للصياغة يبذل جهداً مدهشاً في تنويع حشو الرباعيّة وتبديل عناصر المطلع ذاته بما يخفف من وقع الابتذال الناجم عن وصول التكرار إلى درجة الإشباع. وتتحوّل عبارة «أرى ما أريد من.. إنّي أرى» إلى لازمة موسيقيّة تمارسها فعاليّتها على المستوى الإيقاعي بالاستمرار في قدح شرارة الرّؤيا، وعندئذ يقوم الطّابع الرّمزي للمرئي بتكوين مشهد مخالف رفيع الجمالية. ويكفي أن نسترجع منظومة الغزال والعشب وجدول الماء، وقد نام الغزال على ساعد المتكلّم، ونام الصّائد قرب أولاده في مكان بعيد، دلالة على حلول أقصى درجات الأمن بين الطبيعة والإنسان، بين عناصر الكون كلّه، حتّى ندرك مستوى «الهارمونيّة» الرفيع. فالحسّ هنا يوظّف بفعالية بالغة لتجسيد المعنى التجريدي بطريقة تشكيليّة خلّابة. على أن نتذكّر أنَّ هذا السلم الكامل لا يمثّل ذروة الرّؤيا الكلّيّة للنصّ؛ بل يشتبك مع بقيّة العناصر دون أن يرقى للحلّ النهائي.

أرى ما أريد من الحرب.. إنّي أرى
سواعد أجدادنا تعصر النبع في حجر أخضرا
وآباءنا يرثون المياه ولا يورثون، فأغمض عينيّ:
إنَّ البلاد التي بين كفيّ من صنع كفيّ.
أرى ما أريد من السجن: أيّام زهرة
مضت من هنا كي تدلّ غريبين فيّ
على مقعد في الحديقة، أغمض عينيّ
ما أوسع الأرض؛ ما أجمل الأرض من ثقب إبرة.

يمضي ترقيم الرباعيّات حتّى يبلغ عددها خمسة عشر، لكنَّ المجموعات التي تكوّنها لا تلبث أن تتناثر حتّى تلتصق بالعنقود كلّ حبّة على هواها، فبعد السجن يأتي البرق والحبّ، والموت والدم، وينتقل المجال إلى المسرح العبثي والشعر، لتكون خاتمة مع الفجر والنّاس. ويقوم حشو كلّ رباعيّة بخلق كون مصغّر يوازي نظيره في علاقاته وآليّات ترميزه. ويصبح بوسعنا أن نعتبر كلًّا منها قصيدة كاملة، نصّاً تامّاً قابلاً للقراءة، يحسن السكوت عليه. وأن نحسب علاقاتها من قبيل ما يربط قصائد الديوان في المجموعة الشعريّة، الأمر الذي يبيح لنا أن نرتكب مخالفة نصّيّة بالوقوف في التحليل عند هذا القدر كنموذج على ما سواه ممّا لا يخلّ كثيراً بشروط القراءة.

على أنَّ ما يلفتنا في الرباعيّة السادسة إنّما هو طبيعة العلاقة بين مكوّناتها التاريخيّة

وختامها العبثي التجريدي، فعندما تأتي كلمة «الحرب» تشتعل تلقائياً خطابيّة اللّغة وذاكرة الصيغ فيها، لكنَّ المرئي بعدها يكسر هذا التوقّع، إذ يتمثّل في وعي تاريخي مستقطر يعرض الزمان على مرآة المكان؛ فالأجداد يعصرون النبع ليصبَّ في حجر أخضر، لابدّ أنّه حجر الانتفاضة، وتحتدم سلسلة توريث المياه فتنقطع عند جيل المتكلّمين، ويكوْن جفاف المياه إيذاناً باشتعال لا ينطفئ. لكنَّه عندما يغمض عينيه ماذا يرى؟ يجد واقعه العبثي، لا يملك من المكان سوى ما يقبض بكفّيه من فراغ، ما يصنعه ينحصر في مسافة ما بين إصبعيه.

وتقوم الرباعيّة التالية بخرق النظام المستمرّ منذ البداية، تغيب فيها صيغة «إنّي أرى» الملازمة للمطلع، فالسجن بالنّسبة للمتكلّم/ الشاعر يحيله إلى عالم بالغ التركيز، فعمره يتحوّل إلى أيّام تصبح زهرة، وتنشطر ذاته إلى غريبين يجلسان في مكان عامّ بانفصام سافر. وعندما يغمض عينيه تتراءى له أفدح التناقضات واقعاً معيشاً تتلخّص فيه سعة الأرض كلّها في ثقب إبرة. وكما يختلف نظام الصيغ يتغيّر نمط التقفية، فمن نظام التوالي بين العناصر مثل: أرى/ أخضرا في مقابل: عينيّ/ كفيّ في المقطوعة السّالفة، ينتقل إلى نوع من التبادل المتباعد في: زهرة/ فيّ/ عينيّ/ إبرة. ونلاحظ حينئذ أنَّ استمرار الانحراف في تركيب الجمل الشعريّة قد أخذ يسهم في جلاء انبهام الرّؤيا ويبدّد غيومها، إذ يكتسب المرئي، وهو تجربة الشّاعر الحيويّة المصيريّة بأكملها، درجة عالية من التماسك والتبلور في المدلول بالرّغم من تشتّت الدوالّ.

ويحكم اقتصاد الرّموز الحسّيّة الموظّفة في كلّ رباعيّة منطق التوازي بين مشاهدات الرؤية في المرايا المتشظّية، عبر حبّات العنقود التي لن تختلف طبيعتها كثيراً بتراكم أعدادها، إذ تظلّ كلّ رباعيّة تمارس وظيفة البيت في النصّ القديم من حيث الاتصال والاستقلال. ويبدو أنَّ هذه البنية الشكليّة هي التي أصبحت تقوى على حمل رؤية درويش واختزالها. فهو يعتمد عليها أيضاً في مجموعاته اللاّحقة وآخرها «ورد أقلّ»، وكأنّه قد اهتدى فيها إلى تحقيق غنائيّته الخاصّة، سواء أرضيناه بتسميتها ملحميّة كما يحلو له أن يتصوّر، أو صدّقناه بأنّها متحوّلة بين أنماط الأساليب التعبيريّة حتّى تقف على حافة التجريد الرؤيوي كما شهدنا في هذه المتابعة النصّيّة.

- ٧ -

التجريد في شعر أدونيس

أفضت الأساليب التعبيريّة بعد طول التفاعل مع الحياة والفكر واللّغة إلى طريق الرّؤيا حيث تنبهم معالم الأشياء الحسّيّة، ويخف وزن التجارب العينيّة، وتصبح الكلمات رموزاً لعوالم ضاربة في الخفاء. لكن هذه النقطة العليا - الرّؤيا - سرعان ما أضحت منطلقاً لجيل جديد من أساليب الشعريّة، أخذ يتباعد بإيقاع متزايد عن القاعدة التعبيريّة في تمثيل الحياة في ظاهرها وباطنها، ليجوس خلال كواكب بكر لم يصل إليها الشعر العربي ولم تعرفها بهذه الكثافة بنيته اللّغويّة من قبل.

لقد اختزلت هذه الأساليب عمليّات التخليق البطيء في تجاريب الشعر الإحيائي والوجداني لعناصر التجريد المحسوب، ونفضت يديها بسرعة من مجمل أشكال التعبير التي استقرّت لدى المتلقّي، قفزت فوقها وضربت عليها حجاباً كي تعانق أفق كتابة أخرى بعيدة في الزمان والمكان؛ في منطقة التصوّف القروسطي تارة ولدى الحداثة الغربيّة تارة أخرى، بعد نسف الجسور الممهّدة للتواصل الممدود ومواجهة الفضاء الكوني دفعة واحدة. جاءت تجربة أدونيس الغنيّة كأبرز تأسيس لهذا النهج السديمي؛ اقترنت بالرّفض والخلف والجنون منذ بداياتها. اتّشحت بالأسطورة على طريقتها الجديدة وخرجت تزلزل ثوابت الإبداع العربي المتواصل وتحرق مسافاته المنظورة. لكنَّ النقطة العليا - الرّؤيا - أضحت مفصلاً يربطها بمشقّة بما تجتهد كي تنقطع عنه.

ولأنَّ بحثنا ليس تاريخياً فلن يتوقّف طويلاً عند تحليل العوامل الكبرى التي رشحت شعر أدونيس لهذا الدّور في تاريخه الشخصي والثقافي، لكن فهم ديناميكيّة هذا الخطاب الشعري في علائقه الكبرى بجامع النصّ العربي يتطلّب الإلماع الخاطف لأبرز هذه العوامل وهي:

- القفز على جسر الإحياء والحركة الوجدانيّة
- تعمية الأيديولوجيا المضادّة للقوميّة والماركسيّة
- سبق التجريد النظري على التجريب الإبداعي.

وربّما كانت شهادة أدونيس الأخيرة التي نشرها بأمانة في سيرته الذّاتيّة الثقافيّة تستقطر كيفيّة تشكيل هذه العوامل دون أن تعرض لفاعليّتها في تكوين أسلوبه إذ يقول «كانت معرفتي بالنتاج الأدبي العربي المعاصر آنذاك (في منتصف الخمسينات) ضئيلة جدّاً، بل شبه

معدومة، ربّما بسبب العزلة التي كنت أعيش فيها. أو ربّما لأسباب أيديولوجيّة زيّنت بطريقة أو بأخرى أنّه نتاج لا يمكن أن يقدّم لي شيئاً يفيدني فيما أتّجه نحوه وأتطلّع إليه. كان الأدب الذي يرد من القاهرة هو السّائد. غير أنّي لم أقرأ أيّ شاعر أو كاتب مصري إطلاقاً باستثناء المختارات التي كانت ترد في الكتب المدرسيّة (يلاحظ أنّه لم ينتظم في المدرسة إلاّ في سن الرابعة عشرة عام ١٩٤٤) حتّى شوقي نفسه لم أقرأه. ولم تبدأ قراءتي للنتاج المصري، الأدبي والفكري، إلاّ في أوائل السبيعنيّات. الأمر نفسه بالنّسبة إلى النتاج العربي الآخر.. ومعنى ذلك أنّني كنت أجهل ما يشكّل المرجعيّة الأدبيّة المعاصرة لجيلي الأدبي»[١].

ونتيجة لهذا المنظور الشخصي البحت ولظروف عزلته «التيّارات الشعريّة، بسبب انتمائي الفكري والسياسي (للحزب القومي السوري) فقد كانت الأوساط الأدبيّة ذات النزعة القوميّة العربيّة، وذات النزعة الماركسيّة ـ الشيوعيّة ـ تنظر اليّ بنوع من العداء، وتفرض عليّ نوعاً من الحصار والمقاطعة» فإنَّ هذا الحصار وتلك المقاطعة لحركة الثقافة العربيّة السائدة من جانب أدونيس قد أبعداه عن النموّ المتطوّر الشّاق في أبنية الذهن والمجتمع في الحياة العربيّة المعاصرة، الأمر الذي جعله يتوهّم أنَّ عصر النّهضة العربيّة في القرنين الماضيين إنّما هو فراغ تاريخي، «أو تجويف داخل التّاريخ الثقافي العربي. وهو فراغ بوجهين: الوجه الأوّل هو فراغ القطع مع عناصر الحيويّة والتقدّم في الماضي العربي. والوجه الثاني هو فراغ القطع مع عناصر الحيويّة والتقدّم في الحاضر الغربي»[٢].

ولا نحسب البعث الإحيائي في جملته سوى جهد تاريخي خلّاق لتكوين العصارة الحضاريّة التي تملأ بنسغها هذين التجويفين على وجه التحديد. لكن حرمان أدونيس الشخصي من تشرّبه في طفولته وصباه هو الذي أفضى به إلى هذا التصوّر المتفرّد، ولم يكن يشاركه بقيّة كوكبة شعراء جيله من السيّاب إلى درويش في استشعاره، وكان على الجيل التالي أن يتلقّى صدمة ١٩٦٧ القاصمة حتّى يرتمي على تلك الضفّة الأخرى من الوعي الشقيّ بالتّاريخ. ويبدو أنَّ هذه القطيعة التي كانت تمسّ العصب الحسّاس الذي يربط بين الشّاعر وقرّائه ويحكم آليّات إنتاجه ودرجة تواصله قد لعبت دوراً حاسماً في جنوح أسلوب أدونيس للاختلاف عن الأساليب التعبيريّة السائدة، فكان التجريد الفني مداره الطبيعي حينئذ.

لكن عندما يكون التجريد الخاصيّة الأسلوبيّة التي تحكم استراتيجيّة الشعر فإنَّ ذلك لا يعني براءته وخلوّه من الملامح الأخرى، ابتداء من الحسيّة إلى الرؤيويّة، وإنّما يعني خضوعها كلّها للمنظور التجريدي. ولنضرب مثلاً بسيطاً على ذلك بأسلوب يبدو أنّه نقيض التجريد، وهو الأسلوب الدرامي الذي يأخذ فيه التجسيد مداه، ولا نستحضر هنا المسرح

(١) أدونيس: ها أنت أيّها الوقت، سيرة شعريّة ثقافيّة، بيروت ١٩٩٣ صفحة ١١١.

(٢) أدونيس وآخرون: البيانات ـ البحرين. ١٩٩٣ ص ٣٤.

التجريدي العبثي في التجربة العربيّة والعالميّة، بل نستحضر شعر أدونيس نفسه وما حفل به من عناصر مسرحيّة تمثّلت في تعديد الأصوات وخلق التيّارات الداخليّة الجدليّة، وتوظيف جوانب الإضاءة والحوار، وبعث الحركة في الماضي. وقد ألمعت «خالدة سعيد» لتواتر هذه العناصر في قصائد تتوزّع على إنتاجه حتّى نهاية العقد السابع، لكنّها وهي بصدد إضاءة البنية العميقة لشعره تصل إلى نتيجة بالغة الدّلالة فيما نحن بصدده. إذ تنكر أن يكون لأدونيس أسلوبه، على اعتبار أنّ الأسلوب ـ في تقديرها ـ هو النظام المستقر الثابت، ولعلّنا نذكر أنّ «نظام التحوّلات» من أكثر الأساليب شيوعاً في الشعريّة العربيّة المعاصرة، لكنّها ترى أنّ سمة التجريد هي التي تصاحب أدونيس في مساره الإبداعي قائلة «يفيد أدونيس من هذه التجارب ويصل إلى نوع من التجريد المسرحي، أي تبقى الحركة والتيّارات وتغيب التفاصيل»(٣).

وتحمل لغة أدونيس ـ على جسدها ـ آثار هذا الغياب؛ إذ ترتكز على بلوغ النجويّة أدنى مرتبة يمكن أن تصل إليها، بتراكم الانحرافات والإبهام والتضادّ. مع ارتفاع نسبة الكثافة في التخييل والتشتّت في النسيج. الأمر الذي يخلق درجة عالية من التوتّر البارز بين البنية الإيقاعيّة والبنية الدلاليّة، ويفضي دائماً لتواري التجربة المعبّر عنها، ، وارتسام خطوط تقريبيّة متضاربة على سطحها تسمح بتعدّد التفسيرات والاحتمالات، وتجعل القراءة عمليّة فرضيّة إبداعيّة يتمّ إجراؤها في حوار مستمرّ مع النصّ المثير لمجالات دلاليّة متداخل.

أوّل الغياب ثقوب:

من ديوان «أغاني مهيار الدمشقي» اخترت نموذجاً أوّليّاً لاستجلاء بدايات التجريد عند أدونيس في قصيدة «رؤيا» ـ وهو عنوان يتكرّر مراراً لديه. بيد أنّ هذه القصيدة ذات طول متوسّط يسمح بمعاينة تجلّيات هذا الأسلوب في بواكيره، ومراقبة كيفيّة تفاعل عناصره اللّغويّة وتقنيّاته الشعريّة. مع أنّ قارئ أعمال أدونيس سينتبه بلاشكّ إلى توزّعها على قطبين متضادّين؛ قصائد بالغة القصر وأخرى بالغة الطّول، ولعبة متراوحة بينهما لتكوين شبكات نصّيّة ذات علاقات مقطعيّة معقّدة. يقول في الفقرة الأولى من هذا النصّ:

هربت مدينتنا
فركضت أستجلي مسالكها!
ونظرت ـ لم ألمح سوى الأفق
ورأيت أنّ الهاربين غدا
والعائدين غدا
جسد أمزّقه على ورقي.

(٣) خالدة سعيد: حركيّة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، بيروت ١٩٧٩ ص ١٠٢.

الحركة الأولى في القصيدة، الكلمة الافتتاحيّة هي الهروب الذي تمّ، وهو بداية التغييب، لأنّه لم يسند لمتحرّك، أسند إلى أثبت الأشياء: المكان/ المدينة، والفاعل الثاني/ الشّاعر يتحرّك في إثرها. يعدو كي يستوضح مسالكها. ينظر نحوها فلا يلمح لها أثراً، بل يرى المستقبل: كلّ من سيهرب أو سيعود غداً. لا يهمّ اتجاه الحركة؛ سيصبح جسداً يتمزّق على الورق. هنا تخلو المدينة وسكّانها من قوامهم المادّي ووجودهم الفعلي. يتحوّلون من كائنات في المكان والزمان إلى مجرّد معانٍ في مخيّلة كاتب فنّان. فقدان نظام الأشياء في الواقع والحسّ العامّ إذن هو الخاصّيّة الدلاليّة التي تشكّل ديناميّة الأداء الشعري هنا. المكان ينخطف، الزمان يتكوّر، الشاعر في بؤرة الحدث يمزّق العالم المتجرّد على أوراقه.

هذه الدلاليّة التغييبيّة يتمّ أداؤها في مقطع شعري رصين، ينتظم في الظاهر طبقاً لبنية إيقاعيّة وتركيبيّة محكمة. تبدو الجمل الشعريّة وكأنّها خارجة لتوّها من أحد الدواوين الكلاسيكيّة القديمة. تبدو الصياغة التي لا يتردّد القارئ في وصفها بالجزالة والقوّة والاستدارة المقطعيّة، واستراحة القافية الصلدة في حرف القاف المكسور، وهو سيّد القوافي بحكم إشارته الصوتيّة لكلمة قافية - يبدو كلّ ذلك في درجة قصوى من التوتّر مع ما تفضي إليه العبارات من فضاء مضادّ للحضور الحسّيّ الذي يطمح هذا النّوع من التعبير في تحقيقه. أي أنّ هناك تضاداً لافتاً بين بنية التعبير الجزل المنتظم وما يدلّ عليه وينتهي إليه من تمزّق، لقد تمّ إحضار الأشياء بعناية موسيقيّة وتركيبيّة لإلقائها في محرقة التدمير المعنوي عن طريق هذا التمزيق الرّمزي لجسد الكلمات.

ورأيت - كان الغيم حنجرة
والماء جدراناً من اللّهب
ورأيت خيطاً أصفراً دبقاً
خيطاً من التّاريخ يعلق بي
تجترّ أيّامي وتعقدها
وتكرّها فيه، يدٌ ورثت
جنس الدّمى وسلالة الخِرَقِ.

لقد فاتنا أن نذكر أنّ هذه القصيدة جزء من منظومة «إرم ذات العماد»، فهي إذن تستشرف الماضي الملعون وعينها على المستقبل، وهذا يملأ رمز «مدينتنا» بالزخم التاريخي الغيبي في إشارة صاعقة للحضارات البائدة. ويأتي هذا المقطع الكلاسيكي في صياغته - لاحظ تساوي عدد تفاعيله - ليعزّز حضور الماضي وهو ينقده ويبدّده، فالأبيات منظومة باتّساق الطريقة العموديّة، باستثناء تعقيد يسير في القافية لا يكاد يخلّ بطابعها.

لكنّ المهمّ الآن أن نجتهد في تكوين مفعول الرّؤيا عندما يستحيل الغيم إلى حنجرة

والماء إلى جدران من اللّهب؛ أي عندما تتبادل عناصر الكون مواقعها فينصبّ عالم السّماء في حلق بشر وتتحوّل الحياة إلى حرائق؛ الأمر الذي يضعنا في مفترق الطرق في التأويل الرّمزي؛ إمّا أن نتوجّه به نحو الوحي والنبوّة ومقام التاريخ لمدينتنا، وعندئذ قد يتّسق الخطاب في بنيته العميقة مع بقيّة المقطع، وإمّا أن نفسّره على مقام الشعر والإبداع الذي يقترن عند أدونيس دائماً باللّهب، وحينئذ يصبح دم التاريخ الأصفر الدّبق مثلاً على لزوجة التقاليد وثقل الميراث الشعري البائس في زيفه واهترائه.

غير أنّ اللاّفت في هذا المقطع من الوجهة التقنيّة في التعبير اللّغوي أمران:

أحدهما: آليّة تغييب الدلالة، عن طريق كسر النمط المنطقي بالجمع بين الأضداد عند تشكيل الصّورة في مثل «الغيم حنجرة» و«الماء جدران من اللّهب»، الأمر الذي يدفع القارئ لتشغيل طاقته وإعمال فكره في تتبّع احتمالات الدلالة الهاربة بغية اصطياد ما يتراءى له منها.

والثاني: تكوين مجموعة من المتواليات الصوتيّة الكفيلة في سياق الشعر التعبيري بتحقيق درجة قصوى من الغنائيّة، بتكرار فعل «رأيت» مرّتين، وكلمة «خيطاً» مرّتين، ونمط الجار والمجرور: من اللّهب/ من التّاريخ، ونمط الإضافة في: جنس الدّمى/ سلالة الخرق. وهذا يراكم عدداً كبيراً من التوازيات الغنائيّة البارزة، لكنّها لا تقوى على توجيه استراتيجيّة النصّ نظراً لفعاليّة آليّة التغييب الدلالي التي أشرنا إليها في العنصر السّابق.

وهنا نجد أنفسنا حيال خاصّيّة طريفة في هذا النّوع من الشعريّة؛ إذ تنقلب فعالية العناصر تبعاً للنسق الذي يتمّ توظيفها في إطاره. ومن ثمّ يصبح بوسعنا أن نقول إنّ هناك نتيجة ملازمة لتدمير البنية التعبيريّة على المستوى الدلالي في شعر أدونيس، وتتمثّل في إبطال مفعول الغنائيّة التي تتراكم على المستوى الإيقاعي، إذ إنّ طبيعة الغنائيّة تعتمد على التكرار الودود المتوقّع، والتوليد الإيقاعي الذاهل في ملكوت النّغم. لكن عندما تكشّر العبارات عن أنيابها للقارئ وتتحدّى منطقه وتستثير يقظته فإنّها تبلغ به درجة من التوتّر يستحيل عليه عندها متابعة النّغم الهادئ المنساب؛ ذلك لأنّ بؤرة الاهتمام في عمليّة التلقّي لا يمكن أن تتوزّع على نقطتين متخالفتين في الآن ذاته. وهذه حقيقة تثبتها البحوث «الفيزيوسيكلوجيّة» المحدثة. الأمْر الذي يجعل هناك تلازماً بين انخفاض درجة النحويّة في النصّ وتدنّي فعالية مستواه الإيقاعي، وهذا يدفع الشعراء الحداثيين بالضّرورة إلى تنثير الشّعر، إذ إنّ انتشار الدلالة وتبدّد نسقها الطبيعي يحول دون التأثير الجمالي للإيقاع الظاهر المرتبط بالأوزان المألوفة، بل قد يذهب إلى أبعد من ذلك في خلق تأثير مضادّ على ما سنبيّنه فيما بعد.

ودخلت في طقس الخليقة في
رحم المياه وعذرة الشجرِ
فرأيت أشجاراً تراودني

ورأيت بين غصونها غرفاً
وأسرّة وكوى تعاندني
ورأيت أطفالاً قرأت لهم
سور الغمام وآية الحجرِ،
ورأيت كيف يسافرون معي
ورأيت كيف تضيء خلفهمُ
برك الدّموع وجثّة المطرِ.

تلتقي البحوث على توصيف نموذج الزّمن عند أدونيس بخاصّيّة جوهريّة هي «الدوريّة» فالبدء يلتحم بالختام في حلقة دائريّة كبرى، أو لولبيّة في احتمالات أخرى. وهذا يجعل الدخول هنا في «طقس الخليقة» ليس مجرّد تأمّل في الماضي التاريخي للكون، وإنّما هو بالأحرى إعادة إنتاج لأسطورته على المستوى الشخصي لصوت القصيدة. فإذا رأى في لحظة خاطفة أنَّ الأشجار تراوده ـ كما راودت أباه الأوّل آدم بالتماهي مع حوّاء ـ فإنَّ غرف الجنان في المصير الآخر لا تلبث أن تعانده في اللّحظة ذاتها. وما بينهما من سفر الحياة ورحلة الوجود مفعم بالعبث وبرك الدموع التي تخلّفها الأمطار عندما تتحوّل من وعد إلى جثّة. غير أنّه لا يلقى هذا المصير وحده، بل معه أيضاً «أطفال الله» ممّن قرأ لهم رمل المستقبل. ومهما كان بعد الإشارات في هذا المقروء، وتوزّعه على مناطق المقدّس المغيَّب من جانب، والمتلوّ الشعري الإبداعي من جانب آخر، فإنَّ عبثيّة دورة الوجود ولامعقوليّته تتمثّل هنا على مستوى التعبير اللّغوي في إضافة السور للغمام والآية للحجر؛ أي أنَّ بنية التعبير هي التي تتضمّن نواة الرّؤية. وهذا ما يعنينا في التحليل المرتكز على منظور أسلوبي.

وقد لاحظ بعض نقّاد أدونيس أنَّ قصائده تبدو «مؤلّفة على هامش بنى فكريّة وأشكال فنيّة موزونة، سواء كانت من التراث العربي أو تراث منطقة البحر الأبيض المتوسط أو التراث العالمي. والالتقاء مع هذه البنى الفكريّة والشكليّة يتراوح بين الإشارات البسيطة إلى صور حضاريّة وفكريّة وتاريخيّة، وبين الاعتماد الكلّي على هذه البنى بحيث لا يمكن فهم النصّ دون الرّجوع إليها»[٤]. ومعنى هذا أنَّ «الإضمار» هو القاعدة الأساسيّة هنا بدل «الذكر»، لكنّ المشكلة الدلاليّة تبدأ عندما يتراكم الإضمار. فقد أصبح من المعروف في الفيزياء الحديثة أنَّ هناك تصوّراً محدّداً للثقب لا يساوي مجرّد الغيبة البسيطة للمادّة، وإنّما هو غيبة المادّة في وضع بنيوي يفترض وجودها. وفي هذا الظرف فإن «الثّقب» يبدو مادّيّاً مجسّداً لدرجة أنّه يصبح من الممكن قياس ثقله بطريقة سلبيّة. من هنا يتحدّث علماء الطبيعة عن «ثقوب ثقيلة» وأخرى «خفيفة». ويبدو أنَّ علماء الشعر ينبغي لهم أن يأخذوا في اعتبارهم

(٤) علي الشرع: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس: دمشق ١٩٨٧ ص ٦٨.

ظواهر مماثلة لذلك عندما يحلّلون أنواع الغياب ومدى فداحته وتأثيره على فعالية عناصر الحضور.

وإذا كان الدخول في «طقس الخليقة» عند أدونيس هو الصياغة التعبيريّة التي تستقطب عدداً من الاختراقات اللّغويّة مثل «رحم المياه» و«عذرة الشجر» فإنَّ محاولة استكناه سر البدء تعتمد على الخلفيّة الدينيّة والميثولوجيّة المثقوبة في النصّ، وإن كانت لا تكفي بدورها لتفسير عناد الأسرّة والكوى في الجنّة المتباعدة. وتصبح قراءة الرّمل وإضاءة العبث إشارة للسّفر في المجهول واستنطاقاً للمسكوت عنه في هذا الخطاب الغيبي المغيَّب عن طريق إدخال أبعاد فلسفيّة وجوديّة في صميمه، بحيث نرى في نهاية الأمر أنَّ الإطار الثقافي اللاّزم لتأويل الأبيات يترنّح بالاختراقات اللّغويّة والتداخلات المتجاوزة لأيّة مرجعيّة.

هربت مدينتنا
ماذا أنا، ماذا؟ أسنبلة
تبكي لقبرة
ماتت وراء الثّلج والبرد
ماتت ولم تشكف رسائلها
عنّي ولم تكتب إلى أحد
وسألتها ورأيت جثّتها
مطروحة في آخر الزمن
وصرخت ـ «يا صمت الجليد أنا
وطن لغربتها
وأنا الغريب وقبرها وطني».
هربت مدينتنا
فرأيت كيف تحوّلت قدمي
نهراً يطوف دماً
ومراكباً تنأى وتتّسعُ
ورأيت أنَّ شواطئي غرقٌ
يغوي وموجي الرّيح والبجعُ

يعود هروب المدينة ليتدلّى في النصّ مرّتين، مثل خيط يربط أطرافه ويمثّل عصبه. لكنّه هنا يفضي إلى سؤال أنطولوجي ذهني حادّ: «ماذا أنا؟» إذ يتجاوز حدود الكائن البشري الذي كان بوسعه أن يقول: من أنا؟ ويتماهى مع سنبلة تبكي لقبّرة مقبورة في الوطن. وإذا كانت قصّة الخليقة هي الخلفيّة التي ألقت بظلّها المضيء والمتقطّع على متاهات المقطع

السابق فإنّ قصّة الطوفان هي التي تقوم فيما يبدو بهذا الدّور في الفقرة الحاليّة لتجعلها أشدّ توارياً وعتمة وغرقاً في نهر الدم وثقوب الميثولوجيا. كان «فاليري» يعرف بيت الشّعر بأنّه «توازن معجز وشديد الحساسيّة يقوم بين الطّاقة الحسيّة والطاقة العقليّة للغة». وأحسب أنّ ما يتتابنا من شعور بحدّة الطابع الذهني أمام قصائد أدونيس يمثّل علامة على اختلال هذا التوازن نتيجة لنزوعها الشديد إلى منطقة التجريد العقلي. ولا ينجم ذلك عن غيبة العناصر الحسّيّة في التعبير، فهي مزروعة في النصّ بكثرة، وإنّما عن مخالفتها للنظم الإدراكيّة المألوفة، خاصّة في قوانين الحسّ العام والموقعة المكانيّة البصريّة للأشياء. إذ إنّ تداخل المحسوس وانقطاعه وتكسّره وحاجته الملحّة لإعاد الترميم العقلي في محاولة لجمع فتات الآنية المحطّمة من المعطيات المتقاطعة يلغي تجسّده الحسّي ويبدّد طاقة الوضوح النّاجمة عنه. وهذا يشحذ من جانب آخر تلك الطّاقة الذهنيّة للغة على حساب إمكاناتها التصويريّة الفاعلة. وبوسعنا أن ندمج الجانب الإيقاعي بطبيعة الحال في تلك المنطقة الحسيّة ونحن نرقب كيفيّة خفوت غنائيّته في هذا النّوع من الشعريّة. لن يعجز القارئ المتمعّن عن إعادة ترميم الكسر المنثورة دلاليّاً في المقطع السابق، ولكن عليه منذ الآن أن يكفّ عن التماس معادلات مضبوطة لأهمّ العناصر الرّامزة السابحة في النصّ، مثل السنبلة والقبّرة؛ إذ إنّه مهما استحضر مثلاً حمامة الطوفان والغصن الأخضر المتدلّي من منقارها مبشّراً بالسّلام، ستظلّ حركة القبّرة التي طرحت جثّتها في آخر الزمن لا تكتفي بهذا التفسير الماضوي، بل تضمّ إليه في لمحة كاشفة نبوءة مأساويّة عن الوجود. وتكمن هذه النبوءة تحت علاقة الإسناد في قوله «تحوّلت قدمي. . نهراً يطوف دماً ومراكباً» كما تكمن في «موجي الرّيح والبجع» حيث تعسر إقامة علاقة منطقيّة بين القدم ونهر الدم، كما يصعب العثور على معادل للبجع في غير نشيده المنذر بالنهاية.

وكلّ ما يصبح بوسعنا أن ننجو به من دلالة المقطع هو أنّ المدينة لم تهرب وحدها، بل أخذت معها المعاني المباشرة للرّموز السّابحة في النصّ، وذلك بتغييب مرجعيّة القيم وتبديل مفاهيمها؛ بحيث تصبح النجاة غرقاً والأمل قبراً والقدم نهراً دمويّاً. عندئذ ينحو الشعر إلى تمثيل خلخلة النظام المعنوي للكون بإدخال الاضطراب على علاقات الإسناد في اللّغة.

ولعلّ هذه التقنيّة التي تؤدّي إلى تغييب الدلالات الواضحة للكلمات والرّموز أن تعتبر الملمح الرئيسي في شعريّة الحداثة، إذ ترتكز على فلسفة محدّدة مدارها أنّ الموجود المطلق يتحقّق في الإنسان باعتباره عقلاً؛ أي باعتباره لغة أو كائناً لغويّاً قبل كلّ شيء. بحيث يولد هذا المطلق في اللّغة لا في أيّ مكان آخر. إنّ المطلق أو العدم ـ بتعبير مالارميه ـ يدعو اللّغة، أو الكلمة اللوجوس، لكي يظهر فيها بصورته الخالصة. ولكي تكون المجال الوحيد الذي يتحقّق فيه. هذه الفكرة توضح كثيراً من الألغاز التي تحيّرنا في الشّعر الحداثي. وفي مقدّمتها تجريد الأشياء أو إحالة كلّ ما هو واقع إلى «الغياب الثقيل» أي التعبير عن الموجود (١١)

الحاضر كما لو كان غائباً. هذه الظاهرة ليست مجرّد إدانة للواقع، إنّها كما يقول النقّاد فعل ينبغي أن يفهم من الوجهة الأنطولوجيّة، إذ تستطيع اللّغة عن طريقه أن تحقّق الحضور الخالص من كلّ صفات الشيئيّة والماديّة في الكلمة؛ أي أنَّ ما يلغى ويتحطّم من الموضوع، يعود فيتلقّى من اللّغة وجوده بالتسمية[٥].

هربت مدينتنا
والرّفض لؤلؤة مكسرة
ترسو بقاياها على سفني
والرّفض حطّاب يعيش على
وجهي - يلملمني ويشعلني
والرّفض أبعاد تشتّتني
فأرى دمي وأرى وراء دمي
موتي يحاورني ويتبعني.

هربت مدينتنا
فرأيت كيف يضيئني كفني
ورأيت - ليت الموت يمهلني.

في هذا المقطع الأخير تنفلت الكملة التي تمثّل فيما نحسب لبّ التجربة الشعريّة، لكنّها تأتي هنا كمقولة عقليّة تجريديّة مطلقة، إنّها الرّفض في كلمة واحدة. لم يتمّ تذويبها في موقف حيوي، ولا استخلاصها من معاناة مَعِيشَةٍ، بل تجمّدت على حافة اللّسان واختزنت في أعماق الذّات حتّى أصبحت لؤلؤة فقدت قيمتها بالتكسير، ثمّ انتشرت مثل حطّاب يلملم ويشعل النّار، إلى أن استحالت إلى أبعاد مشتّتة فانتهت بالكينونة إلى الدّمار، وصارت موتاً في الحياة وحياة في الموت فأضاءت الكفن.

الرّفض هنا كلمة لغويّة فحسب، وهي بذلك إشارة إلى الغياب أو العدم، وليست تعبيراً عن أيّ واقع. فالوجود المادّي والإبداعي للشّاعر وممارسة الكتابة ذاتها يستحيل اختزاله إلى عدم، بل يتمّ تغييبه فحسب لادّعاء نقضه. غير أنَّ الولع بالمطلق، باعتباره هاجساً رئيسيّاً في شعر الحداثة، هو الذي يفضي إلى إسقاط عناصر الوجود، واختزال التجارب الحيويّة، للتركيز على عمليّة التسمية فحسب.

وعندما نقرأ كلام أدونيس - الموازي لإبداعه بشكل مذهل - وهو يؤصّل لنهج الشعر الحديث في التخلّص من كلّ ما يتّصل بعالم الواقع نشفق على جهود نقّاده وهم يحاولون إعادة ربطه بهذا العالم، ونستشعر أنّنا حيال فنّان تشكيلي يعلن انتهاء عصر الأكاديميّة وموت

(٥) عبد الغفّار مكّاوي: ثورة الشعر الحديث - الجزء الأوّل، القاهرة ١٩٧٢ ص ٢١٠.

المحاكاة والانعكاس. فهو يقول مثلاً: «إنَّ جوهر الشعر الحديث قائم على عكس القيم الواقعيّة، إنَّه يبدّل هرمونيا الواقع بهرمونيا إبداعيّة، ويجد حقيقة خاصّة وراء وقائع العالم. إنَّ على الشاعر المعاصر ـ لكي يكون حديثاً بحقّ ـ أن يتخلّص من كلّ شيء مسبق، ومن كلّ الآراء المشتركة. إنَّ هدف القصيدة الحديثة هي القصيدة نفسها، فهي عالم كامل»[٦]. ومع أنّنا لسنا بصدد البحث عن أصول هذه الآراء في التراث السريالي ونظريّات الشعر الخالص فهي معروفة لكلّ الدّارسين فإنَّ ما نريد أن نلفت النّظر إليه هو الدّور الرّئيسي الذي قامت به نظريّة الشعر منذ القرن الماضي في سوق الفنون الأخرى، خاصّة الرّسم، إلى تحطيم الواقع وتسلّط الخيال وتخليص الفنّ من وظيفة المحاكاة. ولنتأمّل قول «رامبو» مثلاً: «يجب علينا أن نخلّص الزسم من عادة النسخ القديمة لكي نجعله فنّاً شامخاً مستقلاً بنفسه. عليه بدلاً من إعادة نسخ الأشياء أن يستثير الانفعالات عن طريق الخطوط والألوان والمعالم والحدود التي تستمدّ حقّاً من العالم الخارجي، ولكن تبسط وتهذّب. سحر أصيل»[٧]. وقد طبّق شعراء الحداثة هذه المبادئ الجماليّة، وصحبهم الفنّانون التشكيليّون حتّى أصبح الرّسم كما يقول «بيكاسو» بحقّ «صنعة عميان».

لكنَّ الفارق بين موقف الشّاعر العربي والغربي أنَّ الثاني يعمد إلى تغييب المحاكاة بعد أن صنعها وخلق بها وعياً عميقاً بالواقع ترسّب في قرارة مجتمعه، يهجو الحضارة العلميّة وهو يمتلكها في لفتة نقديّة لمّاحة تؤدّي للتطوير المعرفي. أمّا الشّاعر العربي فهو عندما يعلن هروب المدينة التي لم تبن بعد فإنَّ إشارته تنصرف إلى رثاء تاريخ سحيق، دون أن تبشّر بحركة النّاس من حوله وهم يهرعون كي يتسلّقوا سور العصر الحديث بشروطه، فيصدمهم الشاعر بإلغائه ولمّا يكتشفوا مباهجه. يزهو برفضه لتجربتهم التّاريخيّة دون أن يقدّم لنا رؤيا بديلة؛ إذ إنَّ شرط تلك الرّؤيا المنتجة كما أسلفنا أن تتكئ على رصيد من وعي القارئ بالمنظومة الأيديولوجيّة الكامنة خلف النصّ الشعري. أمّا لدى أدونيس فإنَّ بقايا انتماءاته القديمة في الرّفض لم تعد تكفي لتمثّل المستقبل، فهو مسافر وحده في ليل القوميّة والانتماء الوطني، لا يعلن إيمانه بالبدائل الكبرى في الحرّيّة والعلم والتقدّم بشكل صريح، وهذا يجعله كذلك مسافراً في ليل الكلمات المشتّتة والصيغ المستعصية واللّغة الرّامزة المتداخلة.

وقد رأينا من أخطر نتائج هذا الرّفض المزمن افتقاده لجمال التوافق مع الحسّ الوجداني العامّ، ومخالفته الجارحة لنهجهم وهم يتحوّلون إلى الشعور بالواقع بعد أن يرتوي خطابهم الباكر بالطّفولة الرّومانسيّة، ويتدرّبوا على الغناء بالإيقاعات الشجيّة والدهشة البريئة. أمّا أدونيس فلم يتلكّأ مثلهم في ضوء القمر مغازلاً أطياف الماضي والحاضر بحلاوة ساذجة. لقد اختزل هذه العصارة وعبرها إلى لهيب الحداثة النّاضج بإيقاع مخالف لما

---

(٦) أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلّة شعر بيروت ١٩٥٩ ص ٨١.
(٧) عبد الغفّار مكّاوي: المصدر السّابق. ص ١٤١.

تحتمله الحياة العربيّة المعاصرة، انشقّ على شعراء جيله وراقه أن يكون نقيضهم فاتّخذ لنفسه هذه الطريقة المعقّدة الملتبسة منذ البداية. كان بذلك أقسى من وضع موضع التنفيذ كلمة «بودلير» العنيفة التي تشترط على الشعر تنحية هذا الجانب من الذّات بقوله «الشّعر لا يكون شعراً بحقّ حتّى يثبت مقدرته على أن يضع القلب في حالة حياد».

ومهما شغلتنا رؤية أدونيس الماثلة في هذه القصيدة أو غيرها فكريّاً، وتجادلنا في درجة تماسكها أو تشتّت أبنيتها التعبيريّة، وشفافية أو كثافة رموزها التصويريّة، واجتهدنا في الحفر تحت مرجعاياتها اللّغويّة، كي نعثر على ثقوبها الخفيفة والثّقيلة، فسوف نفعل ذلك دائماً بطريقة ذهنيّة، وقلبنا في حالة حياد حداثي ـ هذا هو الغائب الأكبر في ذلك النّوع من الشعريّة.

ضياع القناع:

رفع أدونيس أقنعة عديدة في شعره كما فعل ذلك الشعراء التعبيريّون، وتفرّد عنهم برفع بيارق المتصوّفة على طول مسيرته بطريقته التي سنعرض لها، لكن أسلوبه في توظيف هذه الأقنعة يجعلها تندرج في مشروعه الحداثي المتميّز؛ إذ يسقط ملامحها التّاريخيّة والأسطوريّة، ويحيلها إلى أصداء بعيدة تضيع منها السّمات الدالّة، ولا يبقى منها سوى بعض الخطوط التجريديّة المبعثرة. بما يسمح له أن يملأها بفراغه المقصود. فإذا عمد إلى عكس دلالتها المتجذّرة في الثقافة القديمة عن طريق التضادّ كان ذلك وسيلة لاستثارة القارئ وحفزه على التأمّل بدل الاسترجاع والتحقّق.

هكذا فعل مثلاً بقناع «مهيار» الذي صحبه وبعثره فترة طويلة، وقناع «صقر قريش» وغيرهما. ولما كانت مجموعة القصائد التي تتّصل بالصّقر تمثّل أقرب نقطة اتّخذها أدونيس من الشعر التعبيري، حتّى ظفرت برضا النقّاد الأيديولوجيين، وأصبحت نصوصه المفضّلة عند لقاء الجمهور في المحافل الأدبيّة ذات المتطلّبات الخاصّة، فإنّ قراءة طرف منها ـ إذ يستحيل عمليّاً الإلمام بها لأنّها تشغل في أعماله الكاملة خمساً وخمسين صفحة ـ يمكن أن تقدّم لنا نموذجاً لأسلوب أدونيس في مقاربة التجارب ذات الرّصيد التاريخي، وكيفيّة تبديله وتغييبه وقلب دلالته. فالتّاريخ بطبيعته يمثّل أقوى مظهر للأدلجة، إذ يتجلّى فيه عادة الضمير القومي وصورة الذّات الجماعيّة. وقصّة عبد الرّحمن الدّاخل الذي فرّ من مخالب العبّاسيين وأسّس ملكاً أمويّاً في الأندلس ترتبط بشبكة دلاليّة معقّدة، خيوطها البارزة تتكوّن من البطولة والسّلطة والعروبة؛ إلى جانب نموذج المغامرة والدهاء والحنين إلى الوطن. فكيف يعمد أدونيس إلى تفعيلها في سياقه المخالف لهذا الاتّجاه، كيف يعيد أدلجتها وهو المتمرّد أساساً على الأيديولوجيّة السائدة في العروبة والسلطة؟ كيف يقوم بتشعيرها بعد كسر هذا الإطار؟ سنختار بعض المقاطع من «فصل الأشجار» وهو يقدّم حسب نصّه «مرثيّات الصقر وشواهد

قبره»، أي تلك التأمّلات الشعريّة التي تبقى بعد انطواء كتابه وانتهاء تحوّلاته. وميزة المرثيّة أنّها تنطق بصوت التّاريخ المحايد حيث تستصفي حكمته وتدمغ جوهره بفلسفتها، ولها ماض «أجناسيّ» عريق في الشعر العربي وأشكاله قديماً وحديثاً، لكنّ التنويع الأندلسي المميّز في نطاقها هو ما يتعلّق خصوصاً «برثاء المدن»، فماذا يفعل أدونيس بكلّ ذلك؟ العنوان الذي يختاره لكلّ مقطع من تلك المقاطع العشرة يتضمّن كلمة واحدة مكرّرة هي «شجرة»؛ أي أنّه يفقد وظيفته في التسمية الفارقة، فيكتسب نسبة عالية من التفريغ والتجريد في اللّحظة التي يستخدم فيها مفردة بالغة التحديد والتجسيد. ولولا أنّ القبور تقوم بين الأحجار والأشجار عادة لما كان لهذه الكلمات أن تقع في أفق المرثيّات. على أنّها ـ كما سنرى ـ لا تكاد تربطها أيّة علاقة نوعيّة بالمراثي العربيّة. بل هي فلذات من عوالم أدونيس التي تصنع سياقها وتكون شفراتها و«لا تقول» معناها. فكلمة شجرة يمكن أن تتبادل هنا بسهولة مع كلمة «حجرة» التي قد تكون أنسب منها لأنّها شاهد القبر، وهذا يجعلها تنتفي بها في الحسّ العامّ، فيرتفعان معاً عند تنازل التسمية عن وظيفتها في التعريف؛ أي أنّها هنا تتحوّل من «عبارة» لها مقابلها الخارجي طبقاً للشفرة اللّغويّة إلى «إشارة» شعريّة رمزيّة تخضع للتأويل. فإذا أضفنا إلى ذلك بعداً آخر وهو أنّ «المسمّى» هنا هو القصيدة، وليس شجرة ولا معنى آخر، لاحظنا بعد المسافة بين الدّال والمدلول. يقول في المقطع الأوّل:

زرع الجائعون
غابة للرّجاءْ
صار فيها البكاء
شجراً، والغصونْ
وطناً للنّساء الحبالى
وطناً للحصاد؛
كلّ غصن جنينْ
راقد في سرير الفضاء
أخضراً ساحر الأنين
فرّ من غابة الرّماد
من بروج الفجيعهْ
حاملاً آهة الجائعين
شاكياً للطبيعهْ

لو كان هذا المقطع شاهداً على قبر أبي ذرّ الغفاري الذي ينقل عنه الشّاعر في مطلع الفقرة الثانية من المنظومة قوله: «عجبت ممّن لا يجد القوت في بيته لا يخرج على النّاس شاهراً سيفه»، لكانت القصيدة تعبيريّة بالرّغم من تكسّراتها الدلاليّة وانحرافات الصياغة

فيها، لكنّنا لا نستطيع أن ننسى ارتباطها بصقر قريش وهو رمز السلطة والملك المنتزع في الضمير الجمالي، الأمر الّذي يجعل «غابة الجوعى» لا تنصرف بسذاجة إلى مقابلها المباشر في الحرمان والفقر الماديّ، بل يحيلها بالضّرورة إلى جوع من نوع آخر.

وأبرز خاصّيّة تعبيريّة في هذا المقطع تتمثّل في صياغته طبقاً لنموذج «بنية التوالد المتكاثر». فهو يتكوّن من جملة واحدة مطوّلة تتداخل حلقاتها المتشابكة بشكل يفضي إلى التضخم والتعقيد وما ينجم عنهما من ارتباك. فغابة الرّجاء، وهي صورة طريفة من جنّة الأتقياء في الوجدان الديني تخترقها عناصر غريبة؛ إذ تغصّ بالبكاء، والبكاء يصير شجراً، والشجر له غصون، والأغصان وطناً، والوطن للنّساء الحبالى ـ «والحبالى يلدن أجنّة» ـ و«الأجنّة موزعّة على الأغصان» ـ تماماً كما يحدث في أسلوب السّرد الشعبي في حكايات البيضة والدجاجة والقمحة والفأسْ والحدّاد، وكما نرى في التعبيرات القرآنيّة الشهيرة عن السنبلة والحبّات أو النّور والمشكاة؛ فالجذر التوليدي للصياغة واحد. لكن هذا النسق البنيوي في التكاثر لا يلبث أن ينقطع في القصيدة عند الجنين الرّاقد في سرير الفضاء، عندما يصبح «ساحر الأنين» فيتّخذ السرد منعطفاً آخر؛ إذ يفرّ من «غابة الرّماد»، ومهما حاول نقّاد أدونيس من التماس بنى منطقيّة معقولة في صميم هذه الإضافة وأمثالها، اعتماداً على فكرة تفاعل الأخضر واليابس أو أسطورة الفينيق وتجدّده وبعثه بعد فنائه، فإنّ الخاصيّة الدلاليّة التي تظلّ ماثلة للعيان هنا هي «التناقض» غير المرفوع في الحسّ العامّ، وهي خاصّيّة مقصودة شعريّاً، تترتّب عليها نتائجها الوظيفيّة في فاعليّة التركيب الجماليّة. وغابة الرّماد هنا تكرار موسوم لعبارة أخرى مصكوكة هي «جنّة الرّماد» في «زهرة الكيمياء» التي يفتتح بها الديوان ذاته، وكلاهما وارد عند شاعر أدونيس المفضل «سان جون بيرس». لكنّ المهم هنا هو أنّ هذا الجنين الذي يفرّ من «غابة الرّماد» يهرب كذلك من «بروج الفجيعة»، وهي إشارة لافتة في تركيب المقطوعة، لعلّها الوحيدة التي تحمل ريح العصور الوسطى للقناع، وإن لم تتعلّق بخصوصيّة الجانب العربي فيه. على أنّ هذا الجنين يمضي «حاملاً آهة الجائعين/ شاكياً للطبيعة» فيبدو كما لو كان خارجاً من الجحيم لا من الجنّة، أو لِنَقُلْ بعبارة أخرى إنّ نموذج الجنّة والجحيم يمتزجان هنا ويصوغان خلفيّة ميثولوجيّة للتصوير الشعري تغلب عليها السمات السلبيّة؛ إذ يفقد كلّ منها ملامحه المتضادّة ويندغم في الطرف المقابل له. أي أنّ ما يحدث هنا في حقيقة الأمر إنّما هو انتهاك لشفرة التمايز في الأعراف القائمة بين الجنّة والجحيم دون تكوين محدّد لشفرة بديلة.

وإذا كانت تجربة الصقر التّاريخيّة في الأندلس تتوارى تماماً في ظلّ هذه الشجرة فلا يبقى منها شيء، فإنّ الإطار شبه الأيديولوجي الذي يبنيه تكرار كلمة «الجائعين» لا يلبث أن يتباعد بدوره ويتشذّر، لأنّه دخيل على تجربة الصقر وغير ملائم لسياق شعر أدونيس، وهذا يجعل الإحالة معلّقة في الفضاء بالتساؤل، ويجعل الإشباع الإيقاعي في القوافي المقصودة

بالتشكيل: رجاء/ بكاء/ فضاء، جنين/ أنين/ جائعين، فجيعة/ طبيعة منزوع الشجن وباهت الغنائيّة؛ إذ إنَّ تجربته المباطنة ـ بما فيها من تلعثم دلالي، لا تسعف على الغناء. غير أنَّ القصيدة لا تلبث أن تصفو شعريّاً وتنتظم في المقطع التالي:

كلّ يومٍ،
يموتُ وراء المقاصير طفلٌ، يموتُ
زارعاً وجهه في الزوايا
شبحاً تتراكض قدامه البيوتُ،
كلّ يوم،
يجيء من القبر طيف حزين
عائداً من بلاد المرارة من آخر الأقاصي
ويزور المدينة ـ ساحاتها والتكايا
ذائباً كالرّصاصِ،
كلّ يوم،
تجيء من القفر جنّيّة الجائعين
وعلى وجهها علامه ـ
زهرة أو حمامه

تنتظم صياغة هذه المقطوعة، لكن بشكل لا يخفّف من حدّة التجريد فيها؛ إذ يؤدّي تقديم ظرف الزامن «كلّ يوم» وظيفة التركيز على ديمومة الأحداث وتجاوزها للزمن التّاريخي. يتكرّر ثلاث مرّات في جملتين بتوزيع إيقاعي متوازن. غير أنَّ الطفل هنا ليس استمراراً فيما يبدو للجنين هناك؛ إذ لا يقيم نصّ أدونيس علاقة سرديّة موصولة تعين على تكوين دلالة كلّيّة متماسكة. إنَّه هنا يموت «وراء المقاصير» بينما كان الجنين هناك قد تحوّل عن الغصن النّاجم عن بكاء الجوعى، ومادام قد استوى في هذا المصير الشجي ابن المقاصير وابن جنّيّة الجائعين فقد انتفت حينئذ خصوصيّة مأساة الفقر وانصرفت القضيّة إلى مشكلة الوجود ذاتها. أي أنَّ كلمة «الجائعين» التي كانت شركاً أوقع ببعض النقّاد الأيديولوجيين في هذا النصّ، وأوهمهم أنَّه ثاب إلى خطابهم[٨]، لا تلبث ـ بالتقابل مع موت طفل المقاصير ـ أن تصبح مظهراً للتساوي العبثي بين الغني والفقير في مأساة المصير، وهنا ـ فحسب ـ تكتسب موقعها الملائم في مرثيّة «الصقر». بل إنَّ «جنّيّة الجائعين» هي التي تأتي في الرّمز الأخير وعلى «وجهها علامة/ زهرة أو حمامة» ـ وليس معنى ذلك في تقديري أنَّها تخرج منتصرة بالخصوبة والسّلام الرّوحي، وإلاَّ كان ذلك انحيازاً لها، وإنّما معناه فيما يبدو أنَّها قد فرغت بدورها من سلبيّتها المعهودة.

---

(٨) حسين مروّة: دراسات نقديّة في ضوء المنهج الواقعي، بيروت ١٩٨٦ ص ١١١.

هذه هي طريقة أدونيس في تكوين أسلوبه التجريدي؛ بالتحرّر من جملة الأنساق الأيديولوجيّة، سواء كانت تاريخيّة أم معاصرة. والعمل على «تحضير» اللّغة، بطريقة متميّزة، تفصلها عن ماضيها الجماعي قدر وسعه. وقد كان واعياً بذلك إلى حدّ كبير عندما يقول في أحد تصريحاته «كلّ لغة تمثّل ماضياً.. هذه هي مشكلة الشاعر، لكي أحلّ هذه المشكلة أستعين بطرق تجعلني أخلخل هذا الماضي، مثلاً: أحاول أن أتصوّر اللّغة مثل آنية مليئة بأشياء ماضية، لا مليئة وحسب، بل مرتّبة من حيث علاقاتها ببعضها بشكل ماض، بل أكثر: إنّني أجدها في شكل ماضيّ. أوّل ما أعمله: أن أفرغ هذه اللّغة من محتواها، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرج عن معناها الأصلي، ثانياً: إبدال علاقاتها بجاراتها. ثالثاً: أغيّر جذريّاً النسق الموضوعة فيه كقصيدة، وبهذه الأفعال الثلاثة يُخيّل إليّ أنّني يمكن أن أبتكر لغة جديدة»[٩]. وإذا كانت هذه دائماً هي طريقة الشعراء في إعادة التشعير اللّغوي عن طريق المجاز والرّمز، فإنّ الفارق الأساسي بين التعبيريين والتجريديين يكمن في طبيعة الشفرة الثانية، فهي ملائمة للأعراف الشعريّة والتجارب الحيويّة عند التعبيريين، بينما نجدها خارقة لهذه الأعراف وملغية للواقع النّفسي والاجتماعي المعبّر عنه عند التجريديين. وتثبت الدراسات اللّغويّة المستقصية لأسلوب أدونيس أنّ استخدامه الجديد للغة يتمثّل في خاصيتين أساسيتين تمضيان في اتّجاهين متعاضدين هما:

- تفجير الجملة الشعريّة بتضخيم مكوّناتها، فالفاعل عنده ليس كلمة واحدة في أغلب الأحيان، وكذلك المفعول والصفة والحال والظرف، وكلّ المكوّنات فيما عدا الفعل.

- وأمّا الاتّجاه الثاني فإنّه يتحدّد بالتقاء مكوّنات لا تلتقي مع بعضها في لغة العرف، وذلك مثل «زهرة الكيمياء» و«إقليم البراعم» و«غابة الرّماد»، فهي مكوّنات تنتمي إلى عوالم متباعدة في الزمان والمكان، ويأتي الجمع بين هذه المتنافرات ليمثّل خطوة مديدة في طريقة التفكير الشعري العربي، في الانتقال من «الإدراك الحسّي العامّ للعالم إلى الإدراك المفهومي»[١٠].

فإذا تذكّرنا أنّ توازن الشعر يعتمد على وجه التحديد على عدم تغييب الجانب الحسّي عند تكوين الجانب المفهومي تجلّت لنا خاصّيّة أسلوب أدونيس الجانح نحو التجريد العقلي، والمبدّد لمعطيات الحواس المتآزرة في تكوين صورة العالم.

---

(٩) منير العكش: أسئلة الشعر، بيروت ١٩٧٩ ص ١٢٩.

(١٠) عبد الكريم حسن: لغة الشعر في زهرة الكيمياء. بيروت ١٩٩٢ ص ٢٨٠/ ٢٨٢.

وعندما ننتقل إلىٰ المقطع التالي من القصيدة نجده يمعن في التشتيت والابتعاد عن إمكانيّة صياغة نسق سردي أو سببي أو تكوين منظومة من العناصر المتماسكة:

يجهل أن يزيّن السيوف بالأشلاء

يجهل كيف تبرق الأنياب

يأتون في نهر من الرّؤوس والدماء

ويصعدون الحائط القصير

وهو وراء الباب

(يحلم أن يظلّ كالأطفال خلف الباب)

يقرأ فصل الجائع الأخير.

المجهول الذي يملأ فراغ الأفعال هنا لا يلتئم مع فواعل المقطوعتين السابقتين بيسر، فمن الذي يجهل الشرّ هكذا؟ هل هو الشّبح أم الطيف؟ وكيف يقابل من يأتون ويصعدون وهو يقرأ فصل الجائع الأخير؟ هل هو صوت الشعر الذي يحلم أن يظلّ كالأطفال خلف الباب؟ هل يرتبط ببطل اللّحظة الحرجة الذي أعاده يوسف إدريس للوجود لتمثيل موقف المثقّفين المتردّدين الجبناء في لحظات الصراع؟ لقد انقطعت تماماً هنا بقيّة الأصداء التي يمكن أن تصله بصقر قريش، فمؤسّس الملك الأموي في الأندلس لا يمكن أن يجهل أدوات الحرب ويختبئ كالنّساء خلف الأبواب. إنّه فاعل مختلف عمّن يرد في الفقرات السالفة. وربّما أمكن بشيء من التأويل العثور على روابط احتماليّة تجتهد في تخليق نسق ملائم لأصوات القصيدة المبعثرة، لكن هذا الجهد ذاته ـ في إضفاء التوحّد والتماسك على النصّ المشتّت ـ يمضي في اتجاه مضادّ لنوع فاعليّته الشعريّة. إذ إنّه يوظّف ما يبثّه من تشتّت، يسقط التماسك عمداً ليلخق أثره الجمالي بفضل فقدان العلائق السببيّة والمنطقيّة. ليس هناك فاعل موحّد للمقاطع إذن، ولا نتائج متعالقة لعناصرها في أغلب الظنّ. الخيط الوحيد الذي يمكن أن يشدّها هو شيء ما يقال عن «جائع»، دون أن نعرف أي لون من الجوع هو المشار إليه هنا، إذ يظلّ خاصّيّة سلبيّة لفقدان حاجة ما، مادّيّة أو روحيّة. واحتمال انصرافها إلى مدلولها الحسّي المباشر ضعيف للغاية إن لم يكن معدوماً. ويأتي السّطر الذي يختبئ خلف قوسين ليزيد إبهام المقطوعة، فما معنى هذا التنصيص؟ هل هو منقول من بيت شعري أو جملة مسرحيّة؛ وفي أي سياق؟ الصدفة وحدها هي التي يمكن أن تقودنا لاستيضاح ذلك، وعندئذ: كيف يمكن للقارئ أن يدخل رؤية النصّ الذي انتزعت منه العبارة في حوار مع النصّ الجديد وهو يجهل ماهيّته، أم أنَّ هذا التنصيص المجهول الذي أدمنه أدونيس يهدف إلى خلخلة ما يتكوّن من سياق بفتح ثغرات تزيد في إبهام ما هو مبهم دون أن تقيم ـ هنا مثلاً ـ تخالفاً واضحاً بين البراءة الناجمة عن الجهل وحلم الهرب وقراءة العذاب. يظلّ التشذّر هو السمة الأساسيّة المقصودة في هذه الفقرة في ذاتها وفي علاقاتها بما يحيط بها.

بيد أنّنا نلاحظ أنّ هناك درجة من العلاقة الطرديّة بين التكثيف والتشتّت، إذ يترتّب على فقدان التماسك الظاهري في النص تشغيل نوع من الفعالية الجماليّة تختلف عمّا هو معهود في الشعر العربي ـ باستثناء نموذج أبي تمّام ـ من خضوع التعبير فيه لمقياس الفهم والتوصيل في جملته. وعندما يتربّى المتلقّي عصوراً طويلة على تنمية هذا الحسّ والاتّكاء عليه فإنّ الخروج الفادح عنه يضاعف من شعوره بكثافة النصّ وعدم شفافيّته. ولا تنجح جهود الإضاءة اللاّحقة لكيفيّات توليد المعنى وتراكبه في تبديد هذه الكثافة؛ إذ إنّ التحليل والتأمّل ينتميان بطبيعتهما للحظات أخرى في سياق تكوين الخبرة الجماليّة بالبحث والدراسة. فيصبح التماس العلاقة بين العناصر المتضادّة والكشف عن أبنيتها العميقة لوناً من المهارة التي لا تنتقل بالأسلوب الشعري من دائرة إلى أخرى، بل يظلّ الموقف الجمالي العفوي الأوّل هو الذي يدمغ الشعر بطابعه ويحدّد أسلوبه، وإن كان يتعيّن علينا أن نتعرّف على مظاهر هذا النسق المختلف وكيفيّة توظيفه في عمليّات التلقّي. فإلى جانب «جماليّات التماهي» وهي المأثورة في الأعراف الفنّيّة والأدبيّة هناك نوع آخر يطلق عليه بعض النقّاد «جماليّات التقابل» وهي التي تعتمد على أبنية تتّبع نظماً غير معروفة للجمهور قبل بداية التلقّي الفنّي. إذ يعمد الفنّان لمعارضة مناهج نمذجة الواقع المعتادة كي يقدّم حلولاً أصيلة يعتبرها حقيقيّة. وإذا كان النّوع الأوّل يتكئ على التبسيط والتعميم فإنّ هذا النّوع الثاني من القيم الجماليّة يمثّل بطبيعته تعقيداً واضحاً. لكن دون أن نتصوّر هذا التعقيد دائماً باعتباره زخرفة أو تجميلاً. فالنثر الواقعي مثلاً أبسط من الرّومانسي في ملامحه الخارجيّة، لكن رفض «الإكليشيهات» الرّومانسيّة التي كان ينتظرها القارئ يتطلّب أبنية أشدّ تركيباً وإن اعتمدت على «عدم الإجراءات». ومن الوجهة الشخصيّة فإنّ المؤلّف ـ مثله في ذلك مثل المتلقّي ـ يمكنهما الشعور بالرّغبة في تحطيم النظم المعتادة للقواعد البنيويّة للفنّ حتّى يصبح «خلقاً بلا قاعدة». لكنّ الواقع أنّ الخلق على هامش القواعد، على هامش العلاقات البنيويّة مستحيل. إذ يصبح مضاداً لطبيعة العمل الفنّي ذاته باعتباره نموذجاً وعلاقة، ويجعل من المستحيل التعرّف على العالم من خلال الفنّ وتوصيل هذه المعرفة للجمهور. ويرى «لوتمان» أنّ نماذج الفنّ الجديدة تخضع هكذا للنظريّة الرياضيّة في الألعاب؛ إذ لا تمثّل «لعبة بدون قواعد»، بل لعبة لابدّ من إقامة قواعدها أثناء عمليّة اللّعب ذاتها. وإذا كانت جماليّات التماهي هي المعروفة فإنّ جماليّات التقابل عريقة بدورها في الفنون الإنسانيّة، وهي التي تشرح الطفرات الأسلوبيّة الكبرى، وإن كان بناء النماذج المولدة للأعمال الفنّيّة المعتمدة عليها مازال بحاجة إلى عمل طويل[١١].

فإذا عدنا إلى شعريّة التجريد عند أدونيس وجدناها نموذجاً جليّاً لهذا النّوع من الجماليّات في الأدب العربي المعاصر، وفهمنا لماذا يصرّ على عدم ربط فكرة الحداثة

راجع بتصرف: Lotman, Yuri M. Estructura del texto Artistico. Trad. Madrid 1988 Pag 352.

بالزّمن، ولماذا يعلن قرابته لبعض الأسلاف الذين يختارهم من الماضي العربي والعالمي ويؤثرهم على كلّ المعاصرين له، إذ ينتمون مثله إلى هذا النّوع من الجماليّات. ولنتابع في هذا الضوء بقيّة مقاطع القصيدة:

سقطت نجمتانْ
فوق رأس الغريب المسافر، مرّت سحابهْ
فهوى، يأخذ التحيّهْ
نخلة تتساقط والدّمع ينقش أوراقها الذهبيّهْ:
نخلة علّمتها الكآبهْ
أنّها ترجمانْ
أنّها دفتر عربي الكتابهْ
علّمته الكآبهْ
في سياج الجدود الخفيّهْ
أنّه أوّل المكان
والرّياح البقيّهْ.

ينتهي أكثر النقّاد تفهّماً وتعاطفاً مع أسلوب أدونيس بعد الدراسة المفصّلة لأبنيته التعبيريّة بالتطبيق على أهمّ قصائده إلى نتيجة مفادها أنّها «ليس لها هندسة مغلقة ثابتة، لأنّها دفعةٌ أو حركة، وليس لهذه الحركة بداية ولا نهاية. إذ لا ترتبط برباط متجانس، ولا برباط التواتر أو برباط السبب والنتيجة»(١٢). فالمقاطع عنده انبثاقات مستقلّة، لكن منها وجهته في السّرد والتكوين. والقصائد وحدات احتماليّة، وهذا يؤدّي إلى «استحالة توزيعها إلى مقاطع شعريّة مخدّدة تدرس المقطع تلو الآخر، لأنّ للقصيدة بناء هلامياً لا يسمح بإعادة تشكيل الجمل والنصّ فحسب، بل بإعادة تشكيل المقاطع الشعريّة نظراً لطبيعة بنائها الاحتماليّة»(١٣)، وهذا من تجلّيات الأسلوب التجريدي في كلّ الفنون.

فالحركة التي نجدها في هذا المقطع غير مُبَنْيَنَة، ليس لها أن تتّخذ هذا الموقع دون سواه، بل يتراءى لنا أنّها مؤجّلة لتعميق هذا الطابع الهلامي عن قصد، فالمقطع يشمل عنصرين يرتبطان بالصقر بقوّة؛ أحدهما «الغريب المسافر» والثاني «نخلة الكآبة». ولو احتلاّ موقع الأولويّة في القصيدة بتقديم هذا المقطع لقاما بدور هامّ في تكوين النسق الدّلاليّ طبقاً للشفرة التاريخيّة، لكن زحزحتهما تبدّد جزئيّاً فعاليّة هذه الوظيفة؛ بالإضافة إلى إغراق الصيغ في الإشارات المطلقة المولّدة للإبهام.

---

(١٢) خالدة سعيد: المصدر السابق، ص ١٠١.

(١٣) أسمية درويش: مسار التحوّلات: قراءة في شعر أدونيس. بيروت ١٩٩٢. ص ١١٣.

ونعود لنعثر مرّة أخرى على التوتّر الحادّ بين الإيقاع الصارم للمقطوعة وغيره من المستويات الدلاليّة، فالحرص الشديد على بروز التقفية بتشكيل أواخر الكلمات بالسكون في مثل:

ـ نجمتانْ/ ترجمانْ/ المكانْ

سحابةْ/ كآبةْ/ كتابةْ

تحيّةْ/ ذهبيّةْ/ خفيّةْ/ بقيّةْ

وهي تقفية بالتبادل لا بالتوالي ـ يصطدم ببنية الدلالة المشتّتة، فلا يستطيع القارئ أن يبني حدثاً متخيّلاً، ولا يمسك بعاطفة محدّدة، ولا يجد قولاً متماسكاً، بالرّغم من شذرات الإشارات المتّصلة بمنظومات دلاليّة مسبقة، مثل تساقط النخلة على العذراء، وهذا الدّفتر الموصوف بأنّه «عربي الكتاب»، وغير ذلك ممّا يحيل على غربة «المتنبّي» في شعب «بوان» حيث كان الفتى العربي هناك «غريب الوجه واليد واللّسان»، وحيث كان أيضاً يحتاج إلى «ترجمان»، بالإضافة إلى نخلة «عبد الرحمن الداخل» ذاتها ومشاركتها له في الغربة. لكن لا شيء من ذلك يتمّ استحضاره كاملاً، ولا تشغيل إيحاءاته بذاتها، بل تظلّ مجرّد تداعيات حرّة غير منتظمة تنتثر على سطح النصّ في اتجاهات متضاربة، فتعوق ببساطةٍ فهمه، وتجبر قارئه على محاولة صناعة قواعد لعبته بالتأمّل والمشاركة في اقتراح المعنى الممكن. عليه أن يجد علاقة أبعد من الصوتيّة بين سقوط «نجمة» وسقوط «نخلة»، بين «الكتابة» و«الكآبة» و«السحابة» بين «التحيّة» و«الخفية». أو يظلّ ملقى في مدرج النصّ ومهبّ رياحه العاتية. لكنّه في كلّ تلك الأثناء لا يستطيع دفع واقع شعري يفرض نفسه عليه بما يقتضيه من قلق وتوتّر، وهو أنّه بصدد تشكيل ثري يضمر حواراً خفيّاً مع كثير من النصوص الغائبة الكامنة على تخوم عبارته ممّا يعرف وما لا يعرف. وإذا كان الشعر في هذا الأسلوب ـ كما يعلن أصحابه ـ ليس موضوعاً للفهم، وإنّما هو موضوع للتأمّل نظراً للطبقات المتراكبة التي تستعصي على الإدراك العفوي فيه، فإنَّ ذلك فيما يبدو قد جاء نتيجة لتراكم النصوص الغائبة التي يحاورها. وقد كشفت بعض الجهود النقديّة النافذة عن مدى سمك هذه الطبقات عند أدونيس فيلاحظ «محمّد بنيس» مثلاً أنَّ قصيدة «هذا هو اسمي» تتداخل فيها نصوص إسلاميّة أو خطابات عربيّة قديمة وحديثة، ثمَّ نصوص أوروبيّة حديثة، وذلك على مستوى الخطاب الديني والثقافي والسياسي، الأمر الذي يجعل الدخول إلى عالم هذا الشعر مشروطاً بقدرتين:

إحداهما: المعرفة بالموروث الشعري والثقافي الموظف فيه.

والأخرى: القدرة على تأويل النصوص وإقامة التعالق بين السياقات المختلفة(١٤).

---

(١٤) محمّد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء الثالث الشعر المعاصر، الدار البيضاء ١٩٩٠ ص ١٩١/ ١٩٤.

ومعنى هذا أنَّ الشعر التجريدي الحداثي لم يعد تجربة في الحياة بقدر ما أصبح تجربة في اللّغة وعملاً في الثقافة، وأنَّ الأقنعة التاريخيّة والأسطوريّة التي يستحضرها لا تلبث أن تتلاشى وتضيع، كما تضيع بالتصادم السياقات التي يقتطع منها إشاراته ورموزه، ولا تبقى بعد ذلك سوى عمليّة تثوير اللّغة مصدراً منظّماً لجماليّة هذه الشعريّة.

وربّما كانت الحداثة النقديّة الآن في موقف يسمح لنا بتكريس الحداثة الإبداعيّة منذ شرح «جاكوبسون» وظائف اللّغة في مخططه الشهير، ونحّى الوظيفة التعبيريّة أو الإشاريّة وأيقونيّتها، وأصبح بوسعنا منذ ذلك الحين أن نرقب نموّ علاقة طرديّة واضحة بين حالات تغييب تجربة التعبير عن الواقع وتثوير اللّغة في الشعر، بحيث تصبح اللّغة برموزها وإيقاعاتها المخصبة بنظائرها المشعّة هي التي تمثّل بؤرة الاهتمام في العمليّة الإبداعيّة، الأمر الّذي يؤدّي لتواري وغياب عمليّات التعبير، بحيث لا يبقى منها سوى شذرات متقطّعة تصحّ فيها صيغة «مالارميه»: «الشذرات علامات عرس الفكرة»، بل غالباً ما تكون تلك العلامات هي التي تكرّس المتاهة وتوسّع عمداً دائرتها.

أسلبة التصوّف:

يبدو أنَّ الشعراء الصوفيين هم أبرز من مارس إعادة التشفير اللّغوي في الشعر قديماً، عن طريق نزع الدلالات الأولى الحسّيّة والدنيويّة لكلمات تتّصل بمجالات الجنس والخمر وحالات النفس لإدراجها في أنساق رمزيّة جديدة مرتبطة بمواجدهم وعالمهم، لكنَّ التجربة الكليّة لواقعهم المَعِيش ـ كما يعرفه النّاس ـ كانت تمثّل خلفيّة ضابطة تتأسّس عليها تلك الشفرة الثانية كمرجعيّة قارة للمرموز له.

أمّا الشعر التجريدي فهو يمارس ـ كما رأينا ـ العمليّة ذاتها من نزع الدلالات المعتادة للكلمات وإضفاء معانٍ جديدة عليها، دون أن تكون هناك مرجعيّة أخرى سوى التجربة اللّغويّة والشعريّة ذاتها. الأمر الّذي يجبر القارئ على المتابعة المضنية لعمليّات التوليد اللّغوي والفنّي، عن طريق لعبة الفروض الذهنيّة في تفسير دلالاتها، طبقاً لما يترتّب على كلّ احتمال من العثور على درجة أعلى من معقوليّة النصّ وتماسكه.

وعندئذ يلاحظ أنَّ ظاهرة التصوّف الشعري عند أصحاب هذا الأسلوب تصبح من قبيل الأسلبة فحسب؛ أي اصطناع الأسلوب الصوفي دون تجربته الغيبيّة اللاّهوتيّة الحميميّة. يتمّ تبنّي اللّغة وطرح الأيديولوجيا الشارحة، وهذا يجعل هذا التشفير الثاني أمراً عسيراً، لا يعتمد على قواعد مسبقة، بل يتكوّن خلال ممارسة القراءة ذاتها. ويتوقّف نجاحه على إمكانات كلّ قارئ وخبرته في إعادة التشفير ومهارته في إدارته. وهي ممارسات ليست معطّلة بطبيعة الحال في الشعر التعبيري، ولكنَّ المعلومات المتوفّرة لدى قارئه عن التقنيّات الفنّيّة وما ينجم عنها من وظائف جماليّة فيما يطلق عليه بتعبير «جينيت»: «جامع النصّ» أكثر

عوناً له على تكوين خبرته. أمّا في حالة الأسلبة الصوفيّة فإنّ التجربة الغيبيّة في التعامل مع المادّة اللّغويّة من منطلق روحي وتقنيّات الترميز ذاتها تصبح رصيداً ثقافياً للكتابة الجديدة، يرفدها بطرائق اختيار التراكيب واقتناص الأخيلة، بل كثيراً ما يتداخل معها في مساراتها التعبيريّة دون أن يحيلها إلى تعبير يشفّ عن اعتقاد ديني أو عشق إلٓهي بالفعل، فيتلاقى معها حينئذ في كيفيّة الصياغة ونوع الأسلوب فحسب.

على أنَّ ذلك الفرق لا يبرّر القول بأنَّ مشروع أدونيس يستهدف «صوفيّة وثنيّة» كما يحلو لبعض النقّاد أن يقول[١٥]. فالوثنيّة اعتقاد ديني أيديولوجي بالغ التماسك والتحديد، وهو يرتبط بحالة ثقافيّة قروسطيّة أو في مستواها، لكنَّها بعيدة تماماً عن مشروع أدونيس الحداثي الذي كان أكثر توفيقاً في ربط العناصر المكوّنة لعالمه، عندما حرص في أحدث كتاباته النظريّة على الجمع بين الصوفيّة والسيرياليّة، وهما لا تلتقيان إلاّ في تلك المنطقة المحدودة التي نسميّها التجريد، وبشكل أساسي في هذه العمليّة السيميولوجيّة المتمثّلة في إعادة تشفير اللّغة، مع فارق هامّ هو قيام تجربة حسّيّة مَعيشةٍ كمرجعيّة للشفرة الثانية في الشعر الصوفي، وتشوّشها في الشعر السيريالي، وافتقادها في الشعر التجريدي وتركها تتخلّق بعسر في الممارسة التأمّليّة.

وليست خاصّيّة التجريد التي نصف بها أسلوب أدونيس ومن سار على طريقته ملمحاً جانبيّاً في الإبداع، ولا سمة موقوتة للفنّ، بل هي خلاصة رؤية للشعر والحياة، واستراتيجيّة أساسيّة في «عدم» التعبير. ولنقرأ له هذه الكلمات الدالّة التي تعتبر نشيداً بليغاً في مدح التجريد إذ يقول: «العالم فينا إشارة، العالم فينا إذن ليس موجوداً في العالم، بل فيما وراءه، هو بالضرورة نوع من التجريد. كأنَّ المصور المبدع يصوّر لكي يمحو «الصّورة». بهذا المحو يخلق حضور نسيج شفّاف، لا يحيل على الواقع المباشر، بل على معناه ودلالته، وهذان غير محدودين، وهو لذلك يحيل على لانهائيّتهما. كلّ مبدع بالكلمة أو بالخطّ، لا يعنى بما يراه إلاّ بوصفه عتبة لما لا يراه. ولا تكمن أهميّة الصورة في سطحها المرئي، بل في كونها عتبة لمعنى ما، وباباً يقود النّاظر إلى ما وراء الغيب أو المجرّد، سواء في الذّات أو الطبيعة»[١٦]. ونحسب أنَّ ما تبيّناه من جوهر هذا الشعر يكشف لنا عن اعتباره من شعر المرآة المطلّة على الذّات، حتّى وإن أمعن النظر ظاهريّاً في نافذة الطبيعة. وبهذا يتأكّد لنا أيضاً أنَّ اعتبار الصوفيّة «نبرة تراثيّة» يريد بها الشعر التجريدي إثبات هويّته وهو «يعبّر» عن ثورته: «في محاولة تأكيد الذّات لحظة الخروج من ماضيها، محاولة إثبات الجدارة عبر الانتماء إلى وجود حضاري متميّز، في لحظة كسر عمود الشعر كسراً لا عودة فيه» كما يقول بعض النقّاد بحماس شديد يصل إلى درجة اعتبار هذه النبرة الصوفيّة «محاولة

---

(١٥) محمّد بنيس: المصدر السابق، ص ٢٠٧.

(١٦) أدونيس: الصوفيّة والسورياليّة، بيروت ١٩٩٢ ص ٢٠٢/ ٢٠٣.

لصياغة لغة الثّورة على الغرب ومقاومة الإخضاع الاستعماري والوحدة والنضال ضدّ هذا الإخضاع»(١٧). نعتبر ذلك على حسن نيّته من قبيل توهّم أيديولوجيّة كفاحيّة لا وجود لها في هذا الشعر الذي يتخفّف أساساً من ضغوط الرؤى الأيديولوجيّة السائدة ويجرّب التعامل مع المواريث العالميّة كلّها، بما فيها المحليّة طبعاً، بأكبر قدر من الحرّيّة وحقّ النقض.

ولابن عربي ـ الذي يستحضره أدونيس كثيراً ـ تحليل طريف للتمييز بين التعبير والعبور قد يلقي ضوءاً على ما نحن بصدده، فهو يرى أنّ التعبير يتمّ في يقظة الحواس نتيجة لاستحضار الموجودات بالخيال، أمّا العبور فيتمّ بالرّؤيا المجرّدة، يقول: «المعبّر عنه ـ في غير الرّؤيا ـ يعبّر عن أمر متخيّل في نفسه، استحضره ابتداء، وجعله كأنّه يراه حسّاً، فضعّف عمّن يعبّر عن الخيال من غير فكر ولا استحضار من الرّائي. والمستيقظ ليس كذلك فهو ضعيف التخيّل بسبب حجاب الحسّ، فاحتاج إلى القوّة فضعف التعبير عنه.. لذلك متى وجب تأويل الحلم احتاج المعبّر عنه إلى مضاعفة الخيال حتّى يعبر من الرّمز إلى المرموز به»(١٨).

فالتعبر يقضي يقظة الحسّ، وعند غيبة هذه اليقظة يتمّ العبور إلى التخيّل المطلق والرّؤيا المجرّدة، واللّغة ذاتها تعكس هذه الثنائيّة في بنيتها الصرفيّة. ولن نعمد لمقاربة هذا النّهج في أسلبة التصوّف تجريديّاً عند أدونيس لتلك القصائد التي يستحضر فيها عمداً عوالم أسلافه الكبار مثل النفري وابن عربي والحلّاج، فأبنية التعبير الصوفي تطغى عليه حينئذ حتّى ليتوهّم قارئه أنّه قد أوشك على الاستغراق لغويّاً في التجربة الغيبيّة العاشقة، ولكنّنا سنختار له قطعة بعيدة عن ذلك نسبيّاً من منظومة «وجه البحر» بعنوان «الأحجار» يقول فيها:

ـ ١

سقطت حجرة
فتفتّح شيء في الجدرانْ
صار البعد أحن وأشهى..
سقطت حجرة
فتغيّر شيء في الإنسانْ

نلاحظ أنّ الطّاقة الشعريّة المختزنة هنا لا تنطلق إلّا عند تفتيت النواة الدلاليّة لكلمة «حجرة» وتحديد متقابلاتها. فسقوط الحجرة حركة طبيعيّة تحتمل معناها العادي في الإسناد، لكنّ الفعل المترتّب عليها على التوالي بحرف الفاء «تفتّح» يرشّح الفاعل الذي يليه

---

(١٧) إلياس خوري: دراسات في نقد الشّعر، بيروت ١٩٧٩ ص ١٩٩

(١٨) ابن عربي: الفتوحات المكيّة ـ الجزء الثالث ص ٤٥٤ نقلاً عن المصدر السابق في هامش رقم ١٦ ص ٨٥.

كي يكون زهرة أو وردة، تتبادل الموقع مع حجرة. إذ إنّ توالي الجمل غالباً ما يحملنا على الظنّ بأنّ الأفعال المتوازية، والفواعل المتقابلة، تكوّن نصّاً دلاليّاً متشاكلاً ومتبادلاً، فإذا طبّقنا ذلك على هذه المقطوعة وجدنا أنّ مجموعة الأفعال

سقط، تفتّح، صار، تغيّر

لابدّ أن يفسّر بعضها البعض لتدلّ على معاني الحركة والتحوّل الإيجابي خاصّة، لكنّ الفواعل تظلّ متباعدة بين طرفين، أحدهما صلد وهو حجرة وجدران، والثّاني ذائب يميل للحياة وهو زهرة، أي البعد الشّهي الحنون الّذي يتغيّر في الإنسان. عندئذٍ يبدو لنا أنّ رمز الطّرف الأوّل ـ وهو الحجرة ـ ينبغي له أن يرقّ ويسيل ليقترب من المجال الدّلالي الثّاني، فلا تصبح الحجرة هي الحجرة، لابدّ أنّ الشّاعر يعيد تشفير هذه الكلمة ليسند إليها دلالة رمزية، فهل تسعفنا الأعراف الثّقافية في استكشاف هذه الدّلالة؟

الحجرة يمكن أن تكون مثلاً وحدة في قبر أو صرح أثريّ، فإذا سقطت كان ذلك علامة على مضي الزّمن وتحوّل الشيء من طور لآخر، ويمكن أن تؤلّف مع غيرها جداراً يشكّل سدّاً منيعاً يحول دون خروج سجين، فإذا وقعت انفتح له باب الحرّيّة والانطلاق، ويبدو أنّ الاحتمال الثاني أشدّ ملاءمة للسياق هنا، الأمر الذي يشجّع القارئ على أن ينظر إلى الحجرة من الدّاخل وهي تسقط فينفتح شيء في الجدران المحيطة به، وعندئذ يصبح البعد/ الانطلاق أحسن وأشهى. فهل تنزل المقاطع التالية على هذا المنوال ذاته وتصنع نسيجها الدلالي به؟ لنا أن نتوقّع ذلك بحذر، لأنّ طبيعة هذا النّوع من الشعر هي أنّه يعدو تشفير الرّموز اللّغويّة، فقد يقول حجرة ويقصد زهرة، هذه هي طريقة الصوفيّة في التسمية بالتضادّ والتوارد، فماذا يضيف المقطع التالي:

ـ ٢

من زمان عشقت الحجر
وانجبلنا معاً وافترقنا،
من زمان رأيت الحجر
سرّة، والمرايا
موعداً، والتقينا
وانجرحنا ونمنا وقمنا
وافترقنا وعدنا
وأنا اليوم أنأى وأنفذ ممّا تقول المرايا
فأنا أوّل الشظايا، أنا آخر الشظايا

دخل صوت القصيدة، أو الشّاعر كما نتصوّر عادة، في تماسٍّ شديد مع الحجر عن طريق مجموعة من الأفعال التي تبدأ بالعشق ثمّ التخلّق أو الانجبال وتمضي بين التلاقي

والتخارج حتّى تفضي إلى التماهي المطلق، بحيث يصبح أوّل الشظايا الحجريّة وآخرها معاً. عبارة «من زمان» التي يبدأ بها المقطع تشير ـ على بساطتها ـ إلى تاريخ الكون كلّه. ولغة المقطع دهريّة مثل لغة الصوفيّة، تتّصل بأغوار ما قبل التّاريخ، وتصطنع الرّمز المتدرّج، وتقوم بالتعديد المتراكم للأفعال المسندة لجمع المتكلّم بإيقاع راقص طروب، وعندما يخرج منها الصّوت الشعري في النهاية يكون قد تلبّس بها وتملّكته؛ بحيث يصبح تخارجه السّابق عنها من قبيل توارد الحالات على الكيان المتوحّد أصلاً. ريح الحلاّج الرّاقص يتراءى لنا في هذا المشهد حيث يمعن الحجر في رمزيّته وتأبيه على التأويل القريب. الشّاعر يرقص بين ترداد لفظه دون تحديد لمعناه، يصبح قريباً من حجر الفلاسفة الذين يعالجونه بالكيمياء والميتافيزيقيا في الآن ذاته. ولنقترب منه أكثر عبر هاتين الصورتين الدّالتين «الحجر سرّة» و«المرايا موعد» حيث نجد السرّة مجمع التخليق وملتقى عمليّة التوالد، وعطف الجملة الثانية على الأولى يجعل الحجر مرآة موعودة، يصبح المنتهى كما كان نقطة الانطلاق. يتفتّح حينئذ على آفاق أبعد وأشهى بكثير ممّا كان يشفّ عنه المقطع الأوّل. لكنّ النتيجة الدلاليّة التي يمكن أن نخلص إليها بالرّغم من ذلك تظلّ سلبيّة؛ إذ لا يمكن لرمز الحجر أن يستقر على مدلول واحد متعيّن، لقد أصبح بالقطع شعريّاً، ليس له مرموزٌ مشفّر، أخذ يضرب في تيه المعنى ليشير إلى كلّ شيء ولا شيء على التحديد.

يترنّح في أهداب الشّاعر
ويصير يمامه
ترقد في أهداب الشاعر
حجر يسهر
ويصير ستائر
تتدلّى حول جبين الشاعر
ويصير غمامه

يضع «لوتمان» الخطاب الشعري في مقابل ثلاثة أنواع من «الضبط الذّاتي» وهو يعني بالضّبط الذّاتي شيئاً مشابهاً لما يعنيه «رتشاردز» بفكرة «الاستجابة الأصليّة»، وهذه الأنواع هي:

١ ـ الضّبط الذّاتي للّغة
٢ ـ الضّبط الذّاتي للحسّ العامّ
٣ ـ الضّبط الذّاتي لصورتنا المكانيّة البصريّة عن العالم.

وباختراقه لهذه الأنظمة الثلاثة، التي هي الأنماط المعروفة في الإدراك والفكر والكلام يصحب الشاعر قصيدته إلى العمل. وينشأ التعقيد في القصيدة عندما تنتهك حرمة

التوقّعات في النظم المذكورة. والمعلومات الشعريّة ـ كما يقول السميولوجيّون ـ مثل كلّ المعلومات الأخرى تتناسب عكسيّاً مع التوقّع[٢٠].

فإذا أمعنا النّظر في هذه المقطوعة الثالثة وجدناها مفعمة بالمعلومات الجديدة عن تصوّر الحجر التجريدي، فلا شيء منها يمكن أن يتوقّعه القارئ؛ إذ إنّها تمضي في اتّجاه مضادّ للضّبط الذّاتي في الحسّ العامّ وفي صورتنا المكانيّة البصريّة عن العالم، كلّها تخترق النظام، فالحجر فعلاً يمكن أن يحمي ما يحتاج إلى حماية، فإذا تعلّق الأمر ليشير إلى عمليّة الخلق، إلى الشّعر والشّاعر، إلى الكون كلّه إن أردنا له ذلك. أجل، يبدو أنَّ ما نريد أن نفهمه من هذا الرّمز بحرّيّة ـ غير تامّة ـ هو ما يمكن أن يشير إليه. ليس هناك سياق ضاغط يضطّرنا لتحديد مجال الرّمز، سياقه اللّغوي الثقافي عريق، وسياقه الصوفي الفلسفي أحد الاحتمالات المطروحة بالتوازي مع غيرها. ليس هناك مضمون قانوني لدلالة الأبيات إذن، إنّها ضدّ قانونيّة الدلاليّة على وجه الدّقّة. كما أنّه ليست هناك تجربة حيويّة خارج اللّغة يتمّ التعبير عنها فتفرض احتمالاتها التي تحدّ من حرّيّة التأويل، ليس هناك أيديولوجيا مذهبيّة ولا فلسفيّة تحصر المعنى وتنفي إطلاقه وتجريده. لا ينبغي لنا أن نقول ـ كما يذهب بعض الباحثين ـ بأنَّ الشّاعر يؤمن بالتناسخ لأنّه أيديولوجيا التحوّل، فالتناسخ عقيدة دينيّة تقف ضدّ حرّيّته ـ وحرّيّتنا ـ في التأويل. عمليّة التشفير الثانية لكلمة حجر إذن تتمّ خلال تلقّي النصّ بالتواطؤ مع كلّ قارئ على حدة، إنّه تشفير سرّي، لكنّه شعري أيضاً، وهذا هو قيده الوحيد؛ إذ إنَّ تبادلات الحجر مع الزهرة والإنسان والشّاعر والخلق بالتوازي هي الوسيلة الوحيدة التي توقظ شعورنا تجاهه. وإذا كان النقّاد وعلماء الجمال يقولون بأنَّ الفنّ يوجد كي يساعدنا على أن نعلن إحساسنا بالحياة، يوجد لكي يجعلنا نشعر بالأشياء، فإنَّ هذا التشفير الثاني هو الذي أبرز حقيقة «حجريّة الحجر» وهو ينزعها منه، كما يقول «شولز» بمناسبة مثال تصادف توافقه عرضاً مع حجر أدونيس هنا[١٩]. ولكي نفهم صورة هذا الحجر أكثر علينا حينئذ أن ننتقل إلى أعلى مستويات التجريد حيث تنبجس دلالته كتصوّر محصّن:

ـ ٣

حجر يحمي نهد الحبلى

حجر يسكر

بحبلى كان من شأنه أن يحمي بطنها أو جنينها، أمّا نهدها على وجه التحديد فلابدّ من تأويل يسمح لنا بأن نتصوّر أهمّ أنواع الحماية باعتبارها تأمين المستقبل الغذائي للطّفل، لكنّه عندما يقترن بالنّهد فقد يتهدّده بأن «يتحجّر» أي يمتنع عن درّ اللّبن. وتقفز الجملة الثانية على غير توقّع، تعيد تنشيط السياق السّابق عندما تجعل الحجر يسكر وجداً مشبهاً للوجد الصّوفي،

---

(١٩) روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت ١٩٩٤ ص ٨٧.

(٢٠) المصدر السابق ص ٨٧.

وإذا كان «يترنّح» بشكل ملائم للسكر فإنّه سرعان ما يتعلّق بما لا يمكن الظنّ فيه أو توقّعه؛ بأهداب الشاعر، يتحوّل للشاعر بفعل كيمياء سحريّة إلى حلم يسكن في جفنه أو يثقله. ولأنَّ السحر لا منطق له سوى التحوّلات غير المتوقّعة فإنّ الحجر سرعان ما يصبح يمامة في الأهداب ذاتها، ربّما انتهى إلى أن يكون صورة شعريّة. وإذا كانت فكرة السّحر قد قلّلت من تعارض هذا النّسق الرّمزي مع الحسّ العامّ الذي يتقبّل السحر ويعترف بواقعيّته، كما يعترف بالشّعر الذي يستثيره، فإنّ النظام الثاني وهو صورتنا المكانيّة البصريّة عن العالم يستعصي عليه تسويغ هذا الاختراق، فالحجر لا يلبث أيضاً أن يسهر ويعيد ستائر تحجب رؤية الشّاعر وغمامة تظلّله. ليس بوسع القارئ أن يتفادى الشعور بالافتتان والدهشة أمام تحوّلات الحجر، فقد قال المقطع أشياء عديدة عنه دون أن يقترب من استكناهه أو فكّ شفرته، لقد لعب مع الحجر دون أن يعرفه عقليّاً، لكنّه فيما يبدو لابدّ أن يكون قد اقترب منه وجدانيّاً، صارت بينهما ألفة وقرابة حميمة وتاريخ مشترك، أصبح يمتلكه مثل الشّاعر، له الحقّ أيضاً في تأويله على هواه، لقد عشقه بدوره، وفعل مثل الصوفيّة عندما ترك القصيدة فيه ـ خاصّة بأنساقها النحويّة المتوازية ـ مباعدة بينه وبين ما كان يعرفه من قبل عن الحجر. لكن قوانين إدراكه للعالم لا يمكن أن تتعطّل تماماً، مازال الشعور المسيطر عليه هو الحيرة، فهل يستجيب له المقطع التالي فيهديه دليل الهداية في متاهة الرّمز؟

لكن قبل أن ننتقل إلى هذا المقطع الرّابع والأخير يجمل بنا أن نلاحظ شيئاً مقلقاً، وهو أنّه بالرّغم من غلبة الإيقاع الرّاقص المتمثّل في الوزن من ناحية، وتكرار أنماط البنى النحويّة بانتظام وترداد جملة الإضافة للشاعر ثلاث مرّات من ناحية أخرى، بالرّغم من هذه العناصر الإيقاعيّة الغنائيّة فليس بوسعنا أن نحفظ الأبيات، مهما رغبنا في ذلك، لتشتّت نسقها الدّلالي واستعصائه على الضبط الذّاتي اللّغوي هذه المرّة.

٤ ـ

دلّيه يا غمامه
يجهل أن يسير يا غمامة
في لولب الظّلام
وحينما يخرج صوب النّور
والجهة الخفيه
في وطن الكلام
أبرأ من براءة العصفور
ترميه بندقيّه
دلّيه يا غمامه
خذيه واغسليه

من ليل قاتليه
بالله يا غمامه

صار الحجر ماء في كرامات الشعر، أولم يتساقط في البدء مثل حبّات الدّمع؟ لقد تحوّل هنا إلى معجزة نبويّة؛ غمامة راوية وهادية يهتف بها ويضرع لها صوت القصيدة بشيء ما أصبح شبه مؤكّد الآن في قلب هذا التجريد، المفعول به في كلمة «دلّيه» يعود إلى الشّاعر المستعطف، فهو الذي يجهل السّير في لولب الظلام، ويصنعه في الآن ذاته، وهو الذي عندما يخرج صوب النّور ـ بسقوط الحجر ـ محطّماً الأعراف وخارجاً على الحسّ العامّ وعلى طرائقنا في الإدراك البصري والمكاني للعالم ترميه بندقيّة التقاليد الشعريّة واللّغويّة. خذيه أيّتها الغمامة وأفيضي عليه إشراقات النّور حتّى تنبعث رؤياه من ليل قاتليه، لا مفرّ هنا من العودة إلى هذه البنية الكونيّة العليا في البعث والتجديد، لكن دون تناسخ جسدي، حتّى نتمكّن من استشراف أفق النصّ العريض.

أصبح الاختراق أخفّ وطأة عندما التمع سطح النصّ صقيلاً باعتباره في نهاية الأمر مرآة لا نافذة، وإن تكن قد نفذت إلى ذاتها في تجربة منبثقة ومكثّفة. أمّا اللّغة فقد صنعت إيقاعها الخاصّ ولم تتكئ على نموذج مسبوق وهي تقيم علاقاتها الجديدة بين الدوالّ المؤكّدة والمدلولات المحتملة، في لعبة التشفير الحرّ الموازي للتشفير الصوفي والمتداخل معه أسلوبيّاً مع استقلال عن عالمه الغيبي وإيقاعاته النحويّة.

من هنا نرى أنّ هذا النموذج يختلف جذريّاً عن بعض النماذج الأخرى التي اقترب فيها أدونيس ـ بأكثر ممّا ينبغي فيما يبدو ـ من تجربة النفري أو غيره من المتصوّفة والكتّاب فسقطت في حجره بعض تعبيراتهم وصيغهم المختومة، وتلبس بإيقاعاتها ونماذجها النحويّة على وجه الخصوص، فعلقت في أسلوبه أمشاج من أشكالها، وأصبح من العسير عليه الخروج من منطقة جاذبيّتها الآسرة كما تظهر بعض البحوث التي تسرف في التحامل عليه[٢١]. فتقع في الطرف الأقصى المقابل لتلك البحوث الأخرى التي تمعن في تقديسه والانحياز له. وإذا كان أدونيس ـ كما رأينا ـ يوحّد نظريّاً بين الكتابة الصوفيّة والسيرياليّة؛ إذ يرى أنّ وضعيّة الكتابة في كلّ منهما تبدو غالباً مليئة بالغرابة والتناقضات والغموض وتفكّك الصور، الأمر الذي يجعلها تبدو عصيّة على الفهم[٢٢]، فإنّ تجربته الإبداعيّة ذاتها لا تنتمي كلّيّة إلى أيّ من العالمين، بل تقتصر على توظيف طرف يسير من تقنيّاتهما في الأداء اللّغوي، دون أن تعبر عن عالم صوفي مفعم بالتجربة الرّوحيّة الغيبيّة، ودون أن تمثّل ثورة اجتماعيّة على الطريقة السيرياليّة التي ترتبط جذريّاً بمثاليّة اليسار الغربي وتجلّيّاتها

(٢١) كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً. الدار البيضاء ١٩٩١ ص ٨٣.
(٢٢) أدونيس: المصدر السابق في هامش ١٦ ص ١٣٧.

الماركسيّة، ولكنّها تتّفق معهما في نتيجة أخيرة، هي رفض التعبير؛ إذ يؤثر الصوفيّة العبور كما رأينا عند ابن عربي، وإذ يقول نقّاد السيرياليّة:

«لنسرع بالكشف عن سوء التفاهم الذي كان يدّعي تصنيف الشعر في باب وسائل التعبير، لم يعد أحد يهتمّ بالشعر الذي لا يتميّز عن الروايات إلاّ بشكله الخارجي، ولا كذلك بالشعر الذي يعبّر عنه بعض الأفكار أو العواطف، نحن نقدّم نقيضاً له: الشعر باعتباره نشاطاً فكرياً، وهو يكمن حيث يخيّم الغموض»(٢٣). لكنَّ المرآة في حقيقة الأمر ليست معتمة، والكلمات التي تنكفئ على نفسها مازالت تشير إلى شيء.

هو المشار إليه:

يضع أدونيس قصيدة «سيمياء» المطوّلة؛ إذ تبلغ أكثر من مائة وعشرين صفحة، في نهاية أعماله الكاملة طبقاً للطبعة الرّابعة التي أعتمد عليها، وهي قصيدة مليئة بالعناوين الفرعيّة من رقاع وفواصل وتعازيم وأحلام وأسرار، غير أنّها ـ كما ألمعنا إلى ذلك من قبل ـ ليست مُبَنْيَنَة أصلاً، إذ لا نكاد نعرف نظام مقاطعها، ولا نحسب أنَّ الشاعر نفسه يضع مثل هذا النظام في اعتباره، وهذا يجعل القارئ في حلّ من افتراضه، بل يذهب إلى أبعد من ذلك في طرح تساؤلاته التي لا تجفل من مواجهة الحقائق أو الشكوك المذهلة، فيقول في إحدى رقاعها: «من يقول لأدونيس من هو؟» فيذكّرنا بقول «لوركا» «كم كان ذلك مدهشاً، مثل أن أسمّى فيديريكو». لكنَّ المهمّ الآن أنَّ فرضيّة النظام لا تبدو مناسبة لهذا النّوع من الشعريّة. ومع ذلك فإنَّ تغيير الترتيب الزمني للدواوين في الأعمال الكاملة حتّى تكون هذه القصيدة بالذّات خاتمتها، ربّما كان أمراً يقصده الشّاعر في إقامة تراتبيّة لنوعيّة أشعاره.

وعلى أيّة حال فإنّنا امتثالاً لنسق الدراسة سنعمد إلى قراءة طرف من مقدّمتها فحسب لمحاولة استجلاء المشار إليه فيها، وهي مهمّة يسيرة بعد أن رأينا كيف أحكم إطار المرآة وتمّ صقل سطحها الشعري حتّى تشفّ بسيميائها القديمة الجديدة عن مشار إليه لا تكاد تخطئه العين.

وقبل أن نعمد إلى هذه القراءة نودّ بمناسبة هذا النصّ المختلف إيقاعيّاً عمّا سبق لنا اختياره أن نلقي نظرة إجماليّة على دور الجانب الإيقاعي في تكثيف شعور القارئ باختلاف أدونيس الواضح عن تيّارات الشعر التعبيري من قبله.

فقد كشفت دراسة إحصائيّة أوّليّة أنَّ مجموع الأعمال الشعريّة الكاملة لأدونيس حتّى ديوانه «شهوة تتقدّم في خرائط المادّة» تتضمّن ما يبلغ في مجموعه:

---

(٢٣) موريس نادو: تاريخ السيرياليّة ـ ترجمة نتيجة الحلاّق، دمشق ١٩٩٢ ص ٤٤.

(٢٤) بحث غير منشور قامت به الدارسة زهرة المذبوح في قسم الدراسات العليا بجامعة البحرين تحت إشراف الصديق الدكتور علوي الهاشمي.

(١٥٢١٥) سطراً، نستخلص منها خارطة التوزيع التالية:

ـ النثر المستقلّ	٥٣٢٢	سطراً بنسبة تقريبيّة	٣٥٪
ـ النثر الممتزج بالوزن	٣٠٨٠	سطراً بنسبة تقريبيّة	٢٠,٢٪
ـ الأوزان المنوّعة	١٧٢٤	سطراً بنسب تقريبيّة	١١,٣٪

والباقي يتوزّع على بحور الشعر المختلفة مع أهمّيّة البحور التالية:

ـ الرّجز	١٧١٦	سطراً بنسبة	١١,٣٪
ـ الخفيف	٧٣٥	سطراً بنسبة	٤,٨٪
ـ السّريع	٦٧٨	سطراً بنسبة	٤,٤٪
ـ المتدارك	٤٢٢	سطراً بنسبة	٢,٨٪

كما تثبت الدراسة أنّ بحر الطويل لا وجود له في أشعاره. وأهمّ من ذلك أنّ نسبة كلّ من البسيط والكامل أقلّ من نصف في المائة مع أنّهما يمثّلان أكثر البحور شيوعاً في الشعر العربي، وهذا يعزّز بشكل بارز اختلاف شعر أدونيس إيقاعيّاً عن المألوف لدى جميع الشعراء الآخرين. كما نلاحظ أنّ الإيقاع قد أصبح إشكاليّاً عند أدونيس؛ إذ تكاد تبلغ الكتابة النثريّة لديه من قصائد وإشارات وفقر متضمّنة قرابة النصف من مجموع أشعاره. ومهما كان موقفه الآن في محاولة «الارتداد» عن قصيدة النثر ونقد ما وصلت إليه من افتقاد الذّاتيّة والبؤرة والنواة كما قال مؤخّراً فقد قام شعره بدور رئيسي في تأصيل هذه الكتابة، إذ فتح لها منافذ في كتابات المتصوّفة النثريّة وكتب السحر والسيمياء القديمة وقصيدة النثر الأوروبيّة، خاصّة الحداثيّة والسيرياليّة التي تضيع فيها فتنة الإيقاع الظاهر وهي تبحث عن أسراره الباطنة وعلاقاته الخفيّة.

لكنّ المفارقة البارزة هي أنّ هذا الافتقاد لانتظام الأوزان في شعر أدونيس طبقاً للأنساق والأعراف العربيّة لا يصيبنا بالدّهشة ولا يوقع قارئه في الغرابة، بل قد يكون الأمر على عكس ذلك؛ إذ تخفّ حينئذ حدّة التوتّر بين طرفي الأبنية الموسيقيّة والدلاليّة، هذا التوتّر الذي كان يتفاقم كلّما أخذ الاتّساق الإيقاعي العالي يتبدّد في تشذّر الدلالة ويتناقض معه. أمّا في هذه النّسبة الكبيرة من شعر أدونيس حيث يتكسّر الوزن عمداً فإنّ بوسعنا حينئذ أن نستشعر درجة أعلى من الانسجام، خاصّة عندما يكون هذا التكسّر ـ كما نلمس في المقاطع التالية ـ جزئيّاً، ومن الممكن جبره عن طريق تطويع القراءة في الوقف أو تلحين الكلمات بشيء من التنغيم والمدّ والخطف. إذ إنّ التفاعيل لم تختف من هذه النصوص في حقيقة الأمر، بل تداخلت وتراكبت وانحرفت ساعية إلى تكوين تشكيلات متخالفة ومتقاطعة أو مبتورة. إنّه نموذج إيقاعي مغاير يخترق شفرة الوزن لتوظيفها بنصب شفرة أخرى مازالت

تنتظر إمكانيّة ضبط معاملاتها، غير أنّها ليست موسيقيّة بحتة، بل تعود إلى طبيعة التلاقي والانصباب المتجاذب مع بؤرة الدلالة على وجه الخصوص. فانحراف الإيقاع هنا مراوحة وتحفيز وبحث مباطن للتجربة الشعريّة ذاتها؛ وتعميق لبقيّة مستويات الغياب بالثّقوب الموسيقيّة.

فإذا عدنا إلى قصيدة «سيمياء» وجدنا الشّاعر هنا يقارب عالم الكيمياء القديمة ـ قرين السيمياء ـ، ومدخله لهذا العالم طبقاً لاعترافه المعقول كان من باب الحداثة الغربيّة بجذورها الأولى، خاصّة عند الشعراء الفرنسيّين. والمعروف أنّ «رامبو» مثلاً تحدّث عن كيمياء اللّغة. وقد استنتج البعض من ذلك أنّه كان على صلة وثيقة ببعض الجماعات السرّيّة التي تمارس طقوس السحريّة، وأنّه تأثر ببعض الكتابات القديمة في الكيمياء والسّحر والعرافة. خاصّة تلك المجموعة التي تعرف بالكتب الهرميّة المنسوبة إلى «هرمس» مثلّث القوّة. ويقول «رامبو» في تفسيره لما يقصده بكيمياء الكلمة ضمن مجموعة قصائد «فصل في الجحيم» التي حاكاها أدونيس: لقد ابتدعت لون الحروف الصوتيّة، وحسبت شكل وحركة كلّ حرف ساكن، وأوهمت نفسي أنّني تمكّنت بفضل إيقاعات فطريّة من اختراع لغة شعريّة يمكن في وقت قريب أو بعيد أن تصبح في متناول جميع الحواس. كان هذا في بداية الأمر مجرّد تدريب. كتبت الصّمت، اللّيالي، دوّنت ما يستعصي على التدوين والتعبير، ثبت الدوار»[٢٥]. وتزداد جرأة الشاعر وجسارته كلّما تمكّنت منه إرادة النغم، بحيث لا يعود للبيت الذي يوجّهه هذا النغم أي معنى، ولا يبقى فيه سوى معنى مظلم أو عبثي غير معقول.

والطّريف في هذا الصدد أنّ شهوة ابتكار النّغم تقود حتماً إلى تجاوز النّغم المنظوم المستقرّ في الأعراف الشعريّة، في أبنيتها السابقة التشفير، وتؤدّي إلى ضرورة خلق سياق موسيقي جديد يلتئم مع السياقات الدلاليّة ويعزّزها. وسنرى أنّ السّياق الدلالي هنا يقع تحت وطأة ما يمكن أن نطلق عليه «الصيغ المستعصية» وهي تلك التي تقاوم طرائقنا في القراءة والتأويل حسب قوانين الخطاب الشعري السائد، في مقابل «الصّيغ الطيّعة» التي تتضاءل فيها درجة الانحراف وتقلّ معلوماتها الشعريّة طبقاً لما هو متداول في نظريّات الاتصال. يمضي المقطع الأوّل على النحو التالي:

سيري أيّتها الحقول بخطوات من القشّ
اخلع قميصك أيّها الجبل
الضوء يعبر وتعبر حشراته
الأدغال تعبر
وتعبر خواصر التلال

---

(٢٥) عبد الغفّار مكّاوي: المصدر السابق ص ١٥٨.

وأنا
مكسوّاً بالزّمن ورماده
يرميني الشّجر من نوافذه
يتقلّص فضاء تسيّجه أفخاذ غير مرئيّة
بين أمواج من الثمر أبحث فيها عن برعم التيه
حيث ترفعني صارية اللّذة وتختلط الصخور بالأشرعة
حيث الجسد سرداب والشّهوة قلعة محاصرة
وأقول: سيكون فضاؤنا وحشاً أخضر
لكن،
أيّها الحبّ المقبل ـ الجسد المقبل
أين أسكنك
وماذا أستطيع أن أمنحك
عند ذاكرة الفراشات؟

ومن الجلي لقارئ الديوان أنَّ السياق الذي يحكم هذا المقطع «الأيروسيّ» يجعله شديد الارتباط بمجموعة القصائد السابقة عليه التي تأخذ عنوان «الجسد». ومعنى هذا أنَّ الشروع في نصّ جديد لا يمثّل عند أدونيس انقطاعاً عمّا سبقه، كما لا يتطلّب اتصالاً بين وحدات النصّ ذاته؛ أي أنَّ حدود النصّ تظلّ عنده زئبقيّة تحتمل قراءات وتفكيكات عديدة. مثلها في ذلك مثل حدود الجملة غير المرقومة بعلامات الفصل والوصل.

فإذا انتبهنا للصيغ العصيّة وجدنا معظمها من قبيل الإضافة أو ما في حكمها. مثل خطوات من القش/ قميصك أيّها الجبل/ مكسوًّا بالزمن/ برعم التيه/ ذاكرة الفراشات. وتتميّز كلّ صيغة منها بدرجة منخفضة من النحويّة نظراً لحاجتها إلى جهد تأويلي يدرجها في السياق الدلالي، لكنَّ الجهد الأكبر الذي تتطلّبه يتمثّل في إمكانيّة العثور على البنية العميقة الموحّدة لدلالاتها كلّها والمجمّعة لشتاتها، ولا يتأتى إلاّ بعد استيضاح العلائق الماثلة بين وحداتها التعبيريّة الكلّيّة. فهو يخاطب المكان في مستهلّ القصيدة، لكنَّه يستخدم صيغة ذات رصيد قدسي ثقيل، فعندما يقول «اخلع نعليك أيّها الجبل» فهو يناور العبارة القرآنيّة «اخلع نعليك إنَّك بالوادي المقدّس طوى» وعندئذ يخلع الكلمات التالية من مجالها الدلالي الشبقي ويغرسها في وادي المتصوّفة، فلا تصبح اللّذّة والشهوة والجسد المقبل خالصة للجنس بل تمضي في سفرها المبهم إلى الزمن الآخر. والصعوبة الكامنة في تمثّل هذه المقطوعة لدى القارئ العادي تكمن في عدم اتّساق الموقع المكاني لصوت القصيدة، بما يؤدّي إلى انتظام مجال خبرته البصريّة؛ إذ تقوم الصيغ العصيّة بتعويق التشكيلات التصويريّة، فلا يبقى لدى

المتلقّي سوى الشعور الحادّ بتمركز الحديث حول «الأنا»، دون أن يتبلور في تجربة حيويّة صافية، وتأتي التساؤلات الأخيرة لتقضي على أيّة احتمالات ينجح المتلقّي في تكوينها. ثمّ تجيء في النصّ ثلاثة أقواس تشير إلى ذاتها بطريقة أيقونيّة من ناحية الشكل، في تكوين مخالف لمعناها القريب. إذ يكتب الشّاعر كلمة أقواس محفوفة بسهمين هكذا: «⇚أقواس⇛» في محاولة لتوظيف العناصر البصريّة في شرح ما لا يحتاج إلى شرح عبر المفارقة واختلاف المستويات. فكأنّه يصنع استعارة في عمليّة الكتابة ذاتها، عندما يطلق كلمة قوس وينحرف بدلالتها لتشير إلى سهم. والواقع أنّ أدونيس شغوف بالتجريب كما هو مولع بالتغريب، ولا يحتاج بالفعل إلى مجرّد قراءة بقدر ما يحتاج إلى تأمّل ومشاركة في لعبة الشعر. والشفرة التي يستخدمها هنا بسيطة إن اقتصرنا على ملاحظة العلاقة بين دلالة الكلمة وشكل الرّسم، لكنّها تتعقّد عندما ننتبه إلى أنّ هذه الكلمة ذاتها إنّما هي عنوان لمقطوعة شعريّة ملحقة بمقطوعات أخرى، فهل تأتي الثانية تداركاً على الأولى وإضافة هامشيّة إليها كما تعني القوس؟ أم أنّها اختراق لها ومحو لكينونتها كما تشير علامة السّهم؟ وكلاهما ـ على اختلاف المستوى الإشاري ـ من أدوات الحرب. إنّ التأمّل لهذه الأبعاد لم يعد أمام نصّ شعري موحّد الشفرة جاهز الدلالة. بل عليه أن يتأوّل في كلّ خطوة ذلك القول الذي فقد تماماً عفويّته وشغل كثيراً بذاته وأصبح كتابة شديدة المراوغة والتربّص.

وكما أشرنا من قبل فإنّ هذه الإجراءات اللاّعبة لا يتّخذها الشّاعر لكشف حالة نفسيّة أو موقف إنساني يجد معادله الموضوعي في الخارج كما كان يطمح التعبيريّون، وإنّما تنصبّ على محاولة الالتفات لاختطاف شيء من بريق الكتابة المنعكسة على ذاتها؛ محاولة الإمساك باللّهب الشعري والعبث بحرارته المتصاعدة. المشار إليه هنا على الأرجح هو عالم الشعر، كما أنّ المشار إليه فيما يبدو من النصّ كلّه إنّما هو عالم الشاعر، وتبادل مواقع العالمين هو النتيجة الأولى للقراءة بتوحيد الشعر والشاعر. على أنّ الخبرة التي يتمّ استقطارها واعتصارها هنا إنّما هي خبرة الكتابة ووعيها بذاتها، الأمر الذي يباعد مسافة المتلقّي من المبدع الذي لا يكفّ عن الدوران في دوّامته الصغيرة وهو يحسب أنّه في مركز الكون وينصّب نفسه إلّهاً على عرشه. إنّه يحكي هنا ـ بلغة غير سرديّة بطبيعة الأمر ـ سفر تكوينه بأشكال مختلفة، يقول في القوس أ:

تخرج فراشة تدخل فراشة والمسرح بهيئة الجسد
في الجسد وحلٌ
لوحله طيبة الورد
في الجسد ذلّ
لذلّه نكهة التألّه
هكذا بدأت من أظافر القدمين

يوم حككت بها جلدة الأرض
بين هواء دمشق وشجر قصابين
ازيّن النبات
فكّت الأرض أزرارها
هطل ماء لا
أخذت غصن زيتون
ورسمت على التراب دورة أحشائي
وقفت السّماء جانباً وابتدأ هدير كأنّه بدء التكوين
ازدوج كلّ شيء واشتعلت أعماقي هجرة وتقاسمتني
الأقاصي.
تحت شجرة بشكل الذراعين
أفق باستدارة السرّة
ارتسمت أوائل ممرّاتي
(لم يكن للفجر غير قمصان تثقبها قرون الماعز)
وأخذ جسدي يفيض والطرق لا تتّسع
أخطو كمن يصل جمرة بجمرة
هاوية بهاوية
وفي ركبتي تتكدّس الجبال والسّهول

إذا كان مجرّد خلع النعلين عند الجبل المقدّس في المقطع الأوّل قد وضعنا في السياق الإلّهي للشعر ورؤيته، دون أن تكون رؤية موسويّة، فإنّ قصص التكوين والطوفان والقيامة هي التي يعيد الشاعر إنتاجها لحساب ذاته في هذا المقطع، مستثمراً عدداً كبيراً من الصور والرّموز الميثولوجيّة والدينيّة التي تقع تحت كلّ تعبير وتقضّ مضجعه. فالفراشة هي الرّوح في الوجدان الشعبي الإسلامي، والجسد هو المسرح في الميثولوجيا المسيحيّة، .وقد خلق من طين في القرآن، ومن نكهة خشب الورد التي تفوح بالاحتراق في البوذيّة، وهكذا على التوالي حتّى نهاية المقطع. فهو يتكئ بشكل مثير على منظومة المعتقدات المتباينة المتّصلة بخلق البشر وقيامتهم، لكنّه لا يترك فضاء كبيراً للمرموز له، بل ينصّ على إنسان متعيّن تردّد بين هواء دمشق وقرية قصابين الجبليّة التي تقع بين اللّاذقيّة وطرطوس وبين دمشق، هو أدونيس ذاته.

ربّما تراءى لنا أنّ هذا النصّ يفضي إلى نتيجة مفاجئة، هي خروج أسلوب الشاعر من التجريد ودخوله في التجسيد، لكن هذا مجرّد انطباع واهم، فليس المهمّ هو تحديد المشار إليه في إجماله، ليس المهمّ هو إقامة البؤرة حول الذّات، وإنّما ما يريد أن يقوله عن قصّة

تكوينه وقيامته، وهذا ما لم يتجسّد بأيّة حال، بل تقوم مجموعة متوالية ومتكاثرة من الصّعوبات بتخليق إبهامه وتعويق فهمه، بعضها لغوي والآخر سيميولوجي. فالفاعل في أفعال بدأت وحككت ورسمت هو صوت القصيدة الخالق، والمفعول به هو نفسه كما يتّضح في آخر الجمل «ورسمت على التراب دورة أحشائي»، فهو الخالق والمخلوق، وإن كان ذلك يستقيم على سبيل الرّمز والمجاز، إلاّ أنَّ ما يتضمّنه من هجرة وازدواج وتوزّع على أنحاء الأرض لا يمكن أن يتمّ إلاّ في المطلق، أي على سبيل التجريد الذي يرتفع به من الشخصانيّة إلى الإنسانيّة العليا؛ فالتكوين هنا فيما يبدو عالم للإنسان والرّبّ معاً. وصوت القصيدة نموذج مصغّر للمنظومة الدينيّة والميثولوجيّة وقد أعيد تركيبها من فئات الثقافات الكبرى كلّها. فهو موسى الكليم وهو عيسى الذي ولد تحت الشجرة، وهو محمّد المهاجر من مكّة، بل هو أوزوريس الذي فاض جسده في النيل، وأدونيس إلّه الخصب الذي تتكدّس في ركبتيه الجبال والسهول، هو الصّانع والمصنوع. وإذا اتّسع المشار إليه ليشمل كلّ هذه الآماد تخفّفت اللّغة من وظيفة التحديد والتسمية. والتمع المجاز البارق الذي أسر الشّاعر فضمّه بين قوسين:

(لم يكن للفجر غير قمصان تثقبها قرون الماعز)

بعد أن كان قد استحلّه لنفسه في مستهلّ القصيدة عندما ركّب للجبال قمصاناً أيضاً، أي أنَّ الأخيلة الفذّة التي تهتك جسد اللّغة وتلغي نسقها المكاني والبصري تتضافر مع تكوير الزمن وتلخيص الخليقة في كائن، والكون في نقطة، ليتباعد المشار إليه بدل أن يتحدّد، ويتجرّد من ذاته ليصبح رمزاً ضارباً في العموميّة والانخطاف. بحيث نرى المقطع الشعري وقد صار مثل نقطة الدم التي تكرّرها بقيّة النقط في تكوينها ونسب ما يسبح فيها من جزئيّات، فلا يؤدّي التراكم الكمّي فيه على المستوى المعرفي إلى قفزة نوعيّة، كما لا يؤدّي تكاثر المقاطع إلى تغيّر جوهري في نسب تركيب القصيدة أو الديوان.

ومن ثمّ نفهم لماذا يعمد أدونيس إلى اختزال شعره في طبعاته المتعدّدة نفياً للتشابه، وتبرّؤاً من الضّعف، واكتفاءً بالنماذج التي قدمت الخيوط الرّئيسيّة أو الخطوط الاستراتيجيّة في نسيجه الإبداعي المجرّد، بل نفهم أيضاً لماذا يتناقص إنتاجه الشعري بالتدريج، ذلك أنَّ التجريد مسلك خطر على نبله وسموّه، فهو يقول كلّ شيء كلّ مرّة يفتح فيها فمه بنفس الطريقة، بل يقول الأمر ذاته كلّما لاذ أيضاً بالصّمت.

- ٨ -

ثلاثة شعراء على الأعراف
سعدي والبنية المراوغة

لعلّ الفارق الجوهري بين الأسلوب التعبيري والتجريدي يكمن في فرضية مبدئية لا نستطيع بسهولة أن نشير إلى ملامحها المتعينة في النّصوص الشعرية، مع بروز أهمّها إلى أقصى مدى في جميع المؤشّرات اللّغوية الدّالة، وهي أنّ الشّعر التعبيريّ بأساليبه المتعدّدة يشير إلى تجربة سابقة على عملية الكتابة ذاتها، سواء كانت حقيقيّة أم متخيلة أم مركبة كما هو الحال في معظم الأحيان، ويجتهد في التقاطها وتجسيدها والتّعبير عنها، ثمّ تأتي القراءة لتتوهم إعادة تكوين هذه التجربة وإنتاجها جمالياً عن طريق تمثلها والتواصل معها، بحيث يكون هناك شيء قد تمّ التّعبير عنه من مواقف ومشاعر وأفكار وعناصر حيوية مَعِيشة تقطّرت عبر مصفاة اللّغة الأدبيّة الوسيطة، الأمر الّذي يجعل بوسعنا دائماً أن نحتكم عند تحليل هذا التّعبير إلى طرق فهمنا للعلاقة بين التجربة والنّص، بين الحياة كما نعرفها في الواقع واللغة كما نراها في الأدب. فتتخذ موقفاً يشبه موقف المتلقّي في الرّسم الأكاديميّ؛ إذ يكون بوسعه النّظر إلى جمال الصورة الشخصيّة أو المنظر الطّبيعي مستحضراً الأصل المنقول عنه باعتباره المرجعيّة الخارجية للعمل الفنّي باعتبارها أحد المصادر الهامة لقوانين الإبداع، مضافاً إليها بطبيعة الحال الأعراف الفنّية المتمثّلة في طرق تكوين المنظور وترميز الألوان وتوزيع النّسب.

أمّا الشّعر التجريدي فإن بؤرة الاستقطاب فيه تتمثّل في غيبة هذه التجربة السّابقة على التّعبير واختفاء الإشارة إليها، حينئذٍ يتركّز الأداء على عملية الخلق ذاتها، على تجربة التّعبير وهي تتمّ، دون أن يكون هدفه إبرازَ مُعَبَّرٍ عنه يتّسم بالوضوح والصّفاء والاكتمال. عندئذٍ يتحوّل التّعبير اللّغوي ذاته إلى بؤرة الاهتمام، كما أنّ الألوان وهندسة المكان وإيقاع الخطوط تصبح مجالات إبداع اللّوحة التجريديّة، فلم تَعُدْ هناك وقائع خارجيّة تطمح اللّوحة إلى تمثيلها، تركت ذلك للكاميرا الدّقيقة، فتخلّت عن الآلية والنّمطية، أصبحت تنتج واقعاً مغايراً، هو الواقع الفنّي البحت. لم تعد مرجعيتها تجارب الحياة بل نسيج اللّغة وقد تحوّل في ذاته إلى حياة متشابكة مفعمة بالوجود المستقلّ.

على أنّ الشّعر التجريدي لا يمكن أن يسقط التّعبير من حسابه تماماً، فمازال يكتب بلغة وظيفتها الأولى التّوصيل، لكنه ينحّي هذا الهدف عن مركز الصدارة، لا يتركه يتحكّم

في استراتيجيّة النّص ولا يقود خطواته الدّلالية. يتجاهل المرجعيّة الحياتية، مع وجودها بطبيعة الحال، فلا يسعى إلى إعادة تكوينها، بحيث لا يصبح بوسع متلقّيه أن يهتف «وأنا قد حدث لي ذلك أيضاً» إلاّ إذا كان شاعراً بدوره، لأنّه يعتمد في مصفاته على تخليص تجربة التّعبير من آثار التّعبير عن التجربة، وبقدر ما يتسلّل إليه من عناصر درامية أو وجدانية أو فكريّة متماسكة يبتعد عن التجريب الّذي يتركّز على «صناعة اللّغة الشّعريّة». ومن ثمّ فقد أسلفنا أنّ معظم نماذج هذا الشّعر التجريدي تبدو دائماً وكأنّها أيقونة تشير إلى ذاتها، لأنّ كيانها الأنطولوجي يتركّز في الشّعر ذاته.

على أن الازدواجيّة في شكل الرّسالة الأدبية كما يقول علماء السيميولوجيا تعمل على خلق توتّر أدبي بين القول بوصفه اتصالياً ويحيل على الخارج من ناحية، وبوصفه لا اتصالياً ويحيل على ذاته من ناحية أخرى. ويرى بعض النقّاد أنّ قصيدة الحداثة تغرينا في العادة بكونها، وفي الوقت نفسه، المرآة والنّافذة.

وإذا كان الفكر الشّعري العربي ـ كما رأينا ـ قد سلك دروباً متعدّدة في خطابه الإبداعي، بحيث تباينت أساليبه واتّسعت المسافة الفاصلة بينها، حتّى أغرى هذا الاختلاف كثيراً من المتلقّين بإنكار شعريّة من لم يألفوه وادعاء بطلانه، تماماً كما كان يفعل أسلافهم من قرون عديدة، دون تمثّل لحكمة التّاريخ، فإنّ المسار البحثي قد أفضى بنا إلى التمييز بين ثلاثة تيّارات رئيسيّة للشعرية العربيّة:

ـ التيّار التّعبيري الّذي تتضح بنيته للقارئ بمجرّد مواجهته وإدراك النّظام الجمالي الّذي تنسجم به عناصره التكوينيّة، مهما كانت غير متجانسة في الظّاهر، وهو دائماً يفترض الإحالة على تجربة، ويتخذ من التقنيات والأساليب ما يعين على إعادة إنتاجها، لكن تظلّ العلاقة فيه قوية بين الدّالّ والمدلول، ومؤشّرات هذه العلاقة منتظمة ومتراتبة.

ـ التيّار التجريدي الّذي تغيب فيه تلك البنية الدّلالية، فلا يستطيع القارئ المتمرّس أن يمسك بموضوع القصيدة، ولا أن يحدّد معناها الكلّي على وجه اليقين، إذ تحتاج لجهد تأويلي متمعن، لتحليل طبقاتها المتراكبة وتنسيق رموزها ومحاولة استكناه علاقاتها الخفية.

ـ أمّا التيّار الثّالث فهو الّذي يقف على الأعراف بين التّعبير والتجريد، بين المرآة والنّافذة، ويبدو أنّه يشمل الآن زمرة كبيرة من المبدعين العرب ممّن خاضوا تجارب التّعبير والتجريد بدرجات متفاوتة تتوزّع على مراحلهم المختلفة، الأمر الّذي ولّد عندهم هذا النّموذج الأسلوبي الثّالث المراوح بين الطّرفين، والغالب على إنتاجهم اليوم، ويتمثّل تحديداً في تلك القصيدة الّتي يتمتّع فيها الدّالّ، أي الجسد التّعبيري، بنوع من الهيكلة المنتظمة، الحسّية في كثير من الأحيان والمشوّقة أيضاً، لكنّ المدلول، أي البنية الّتي يتعلّق

بها فهم المقصود بالضبط من النّص، وتتجمّع في بؤرتها عناصره الدّالة تراوغ المتلقّي، فلا يكاد يمسك بها حتّى تفلت من يده وتنزلق إلى منطقة أخرى.

ولكي نهرب بدورنا من دائرة التجريد النّظري يجمل بنا أن نقارب أحد النّماذج البليغة في هذا الصّدد، وقد اخترنا مجموعة سعدي يوسف الأخيرة «جنّة المنسيات» لعدّة أسباب. منها أن صاحبها يقف على الحافة المدبّبة لسن السّتين، ووراءه خبرة غنية بالإبداع تناهز عشرين ديواناً وبعض المحاولات في المسرح الشعري وكثير من الدّواوين العالميّة المترجمة، والمشروعات الثّقافيّة الطّامحة الّتي تعدّ مجلّة «المدى» أبرز معالمها، لم يثنه عن الاستمرار المتنامي تنقله الدّائب بين المنافي منذ ضاقت به البصرة في مطلع شبابه، ولا انقطاعه المتواصل عن المراحل المحترقة من تاريخه السّياسي والشخصي وما ترسّب عنها من خيبات عظمى كان آخرها اتّفاق «أوسلو»، حتّى ليبدو الآن كمن يدخل في دور جديد من التّناسخ، مشحون الرّوح بقدر ما هو مفرغ الذّاكرة.

بيد أنّ الأهم من ذلك يعود إلى طبيعة قصيدة سعدي ذاتها؛ فهو أحد القلائل من الشّعراء العرب الّذين تمكّنوا من تخليق إطار متبلور للنظام المقطعي في القصيدة؛ بحيث تتملّك شكلاً نصّياً محدّداً دالاً، ووظيفة مجازية بارزة، تعتمد على أقصى درجات الاقتصاد في اللّغة وتماسك بنية الدّوالّ ووضوح الإشارات الشعرية، لكنها لا تقع نتيجة لكلّ ذلك في أسر محدوديّة أو أحاديّة المدلول، بل تتميّز بالقدرة الرّامزة الكفيلة باختزان طاقات شعريّة هائليّة تتفجّر من كلماتها القليلة. كما أنّها تعتمد على تقنية خاصة في تركيب الوحدات النصّية تفتح السّبيل لقراءات عديدة ومتباعدة في الآن ذاته.

معادلة التّشاكل:

لكن علينا قبل استحضار النّصوص أن نتذكّر طرفاً يسيراً من مسيرة الفنّ الحديث بصفة عامّة، والصّورة الشعريّة بشكل خاصّ. حتّى يصبح بوسعنا أن نسبح فوقها ونحن نحاول التقاط حركتها واستبصار جسدها التّعبيري. فقد ألفنا الشّعر دائماً استعارة كبيرة، تبدو العلاقة المتراسلة بين أطرافها وقد تمثّلت في تشابه المستويات، حتّى جاءت القصيدة المحدثة فحفرت هوّة فادحة بين هذه الأطراف، إذ أخذ التّشابه الموضوعي يتضاءل ويتباعد، إلى الحدّ الّذي أوشك أن يفضي إلى فقدان القارئ لإمكانية ضبط هذه العلاقات، عندما اختفى تماماً كلّ أثر للتشابه بين مستويات التّرميز الشعري، وربّما كانت هذه الظّاهرة هي الّتي جعلت بعض النقّاد يطلقون مقولة «نهاية عصر التّشبيهات» الموازية لنهاية التّاريخ القديم. ولكنّ الحقيقة البديلة التي اجتهد الفكر الشعري في إبرازها هي أنّ هذا التّلاشي للتشبيه قد أخذ يحلّ محلّه توازن آخر مشروع وجديد، هو تعادل الأثر بين أطراف الرّمز الشّعري بما يولّد ما يسمّى «الصّورة الرّؤيويّة»، فلا تصبح تلك الصّورة ثمرة عشوائية غير قابلة للضبط،

وإنّما نتيجة محسوبة لعلاقات من التّشاكل العميق بين أبنية متعادلة تكاد تحدث الأثر ذاته. ولنقارب النّص الأوّل في المجموعة المختارة وهو بعنوان «الرّسالة الضّائعة»:

ستجيء الحمامة
وسألمح دورتها من هنا
سوف تبدو الخوافي من البعد
بيضا
رماديّة
تتواثب في خفقات الجناحين
إذ يهبطان هنا
وأنا
من مكاني الّذي لا يرى
سأقيم الصّلاة
السّلام على معشر الطّير أنى تهادى جناحٌ . .

نجدنا حيال دالّ بارز لعبارات غنائية، تتجسّد في صورة حسّية مع أنّها تسوق نبوءة مستقبليّة. فالمتكلّم في النّص يرى ما سيحدث ويشكّل ألوانه ويصف حركته، ويحدّد موقعه وفعله. أي أنّ الصنورة تنتشر عبر هذه المساحة النصّية محقّقة بداهة رؤية أولى واضحة تحدّد ما ستفعل الخمامة وتتجلّى به، وما سيتلوه من يستقبلها من صلاة وسلام. لكن إلام تشير الحمامة وماذا تحمل في منقارها؟

علينا أن نسترجع العنوان، فهو «الرّسالة الضّائعة»، فالحمامة إذن من النّوع الزّاجل الّذي يحمل الرّسائل، وهو إذ يؤكّد مجيئها في المستقبل القريب عبر أربعة أفعال متتالية: ستجيء / سألمح / سوف تبدو / سأقيم، لا يشير بشيء إلى هذه الرّسالة في نصّ القصيدة، بل يصفها في جملة العنوان بأنّها «ضائعة». هنا نلمح طرفاً من توتّر العلاقة بين الدّوالّ المباشرة، فالحمامة ستجيء يقيناً كما يؤكّد، ومع ذلك فإن الرّسالة الّتي تحملها ضائعة منذ البداية، أي أنّها ستأتي لكن عبثاً. القارئ مجبر على عقد صلة خاطفة بين العنوان والنصّ ومحاولة تجاوز التوتّر أو التناقض الّذي ينهض بينهما.

لكن تظلّ أمامه مهمّة أساسية هي تحديد مدلول الإشارة المركزية الرّامزة، الحمامة، ماذا تعني؟ هناك جملة احتمالات دلالية تتزاحم بفعاليتها في اقتناص مجال المعنى. أقربها ما درجت عليه الثّقافة المحدثة من اعتبار الحمامة رمزاً للسلام، تتواتر على تلك الدّلالة مجالات السّياسة والفنّ، وترشحها الجملة الأخيرة الّتي تقابل بها الحمامة «السّلام على معشر الطّير. .» فهي إذن رمزاً للسلام منذ مشهد سفينة نوح حيث كانت الحمامة الممسكة بمنقارها غصن الزّيتون رسول السّلام. وعرفت هذه الرمزيّة في عصرنا حظّاً كبيراً من

الشّيوع، وتكفي الإشارة إلى حمامة «بيكاسو» والإعلانات اليوميّة والطّوابع البريدية، وأخيراً أنصار السّلام من هذه البلاد أو تلك الّذين يسمّونهم «الحمائم» بمقابل الصّقور الأكثر شراسة، وليست تلك الدّلالة بعيدة عن سياق القصيدة الخارجي، فالشّاعر عراقي وهب شطراً من حياته للقضية الفلسطينيّة، ومشكلة السّلام ـ الفارغ من المضمون ـ لابدّ أنّها تؤرقه وتضفي مسحتها على كلماته، لكن ما هو الوضع بالنسبة للسياق الداخلي للقصيدة، هل يرشح تلك الدّلالة؟

لنتذكّر قبل ذلك أنّ العصور القديمة الكلاسيكيّة كانت تجعل الحمامة رمز العاشق المحبّ، فهي في الواقع طائر أفروديت عند الإغريق، وفينوس عند الرّومان، ومن قبلهما عشتار عند الفينيقيين وسكّان الرّافدين بالذّات. فأحد أسماء الحمامة في الإغريقيّة ترجمته «طائر عشتار». وفي محاورة أفلاطون «فيدور» تصبح الحمامة رمزاً للروح وأجنحتها ترتفع صوب القبّة السّماوية، وتنمّي المسيحيّة هذا الرّمز للحمامة، بحيث تصير الأجنحة هي الرّوح القدس التي ترفع الإنسان، إذ إنّه «لا توجد سوى عربة واحدة من أجل السّفر نحو السّماوات الّتي شبهت بشكل الحمامة الّتي تطير، والّتي كان النّبي داود قد تمنّى أن تكون له أجنحتها» على ما تقول المصادر الكلاسيكية. فهي إذن ترفع الإنسان، كما أنّها تمثّل الرّوح الّتي تهبط إليه من «المحلّ الأرفع» طبقاً لتصوّر ابن سينا في قصيدته الشّهيرة عن الورقاء / الرّوح.

أيّ من تلك الدّلالات الفنّية يشير إليه النّص؟ لو كان يقصد إحداها فحسب ـ دون التباس ـ لما كانت هناك بنية مراوغة، ولأصبحت القصيدة تعبيرية مباشرة. بيد أنّنا لا ينبغي أن نمسك بطرف المعنى قبل أن نكمل قراءة النّص ومتابعة لعبة احتمالاته الدّلالية:

ربّما كنت أهذي
ولكن. . .
ستأتي الحمامة
فأنا الأعرف الآن بالأرض والرّيح
حتّى وإن كنت أعمى، هنا
غافلاً
نافلاً
لا يراني أحدٌ. .
غير ما ترسل الرّوحُ،
أو غير ما يتناثر منّي على كوّة البرجِ
حَبّاً
وماء

هذا الطّرف المتوحّد الأعمى لا يستقبل سوى إشارات الرّوح، ربّما كان يهذي ولكنّه

يقول الحقيقة، فهو بصير وإن كان أعمى، وهو ماثل في مكمنه لا يراه أحد منذ ما لا يحصى من الزّمن، لاحظ دلالة الرّقم سبعة في الميثولوجيا العربيّة، لكنه يدرك بنصّ الأرض وحركة الرّيح، ويجيد فكّ شفرة العناصر الأولية للحياة منذ بدء الخليقة، إنّه هو الّذي يعرف رمزيتها. بالرّغم من كونه «غافلاً» «نافلاً». هو على وجه التّحديد «المرسل إليه»، فالخواص التي تتجمّع لديه تصنع درجة يقين حدسيّ باهر بصدق النبوءة، مثلما حدث مع حمامة سفينة نوح. لكن المدهش في الأمر أنّ ما يتناثر منه على كوّة البرج إنمّا هو حبّ وماء، أي أنّه بدوره جزء من عالم الحمام تبعث روحه بالرسائل. هذه الإشارة الأخيرة تقيم صعوبة كبيرة في تفسير الرّمز توشك أن تلغي كلّ الاحتمالات السّابقة وهي توظفها؛ فالحمامة إذن لا تلتئم رمزيتها تماماً باعتبارها وحدها «حاملة غصن الزّيتون»، ولا مثيرة دلالة «الأنثى المعشوقة» ولا الرّوح المحلقة مثل «عربة السّماء».

تروغ منا بنية المدلول الأحادي لكي نحاول البحث عنها في مستوى أعمق، يكمن في «انتظار ما لا يجيء» بحيث يثير الأشواق المبهمة ويتجانس مع المنتظر. هل تتشاكل تلك الرّسالة المؤكّدة والمفقودة معاً مع فعل الشّاعر في إنتاج القصيدة؛ باعتبارها إشعاع الرّوح المرسل والمستقبل أيضاً؟

أخطار القراءة:

يقول بعض نقّاد المعنى من أنصار التّفكيك والتّأويل والإرجاء إنّ النّص ليس حدثاً ظواهراتياً يمكن أن نعزو له شكلاً من الوجود الإيجابي، لا باعتباره واقعة طبيعية، ولا باعتباره فعلاً عقلياً مكتملاً، لكنه يتطلّب الفهم المنبثق فحسب، ومنطقة الانبثاق هذه تشكّل جزءاً من الخطاب النّقدي، فالنّقد استعارة لفعل القراءة، هذا الفعل الّذي لا ينضب. . وإذا كانت دلالة التّأويل لا تتضمن قواماً معرفياً فإنّ ما يقوله النّاقد يضاف إلى العمل، أو يستخرج بتعسّف منه، أي أنّ الفراغ الّذي يقع بين ما يؤكّده ودلالته يمكن أن يوصف بأنّه خطأ. ويمكن لنا أن نستخدم العمل الأدبي عدّة مرّات لكي نبرهن على المدى والكيفية الّتي انحرف بها النّاقد عنه. لكن خلال هذه البرهنة ذاتها فإن فهمنا للعمل يتبدّل ويتعدّل، بحيث تصبح الرّؤية المعيبة منتجة. من هنا فإن أعظم لحظات عمى النقّاد، فيما يتّصل بأنواع حدسهم النّقدي، لهي أيضاً تلك اللّحظات الّتي يبلغون فيها ذروة بصيرتهم. وإذا كانت هذه الأخطاء الماثلة في القراءة تعد أخطاراً تحيط بها وتسلب منها طابع العلمية لتدخل في الإنتاج الثّاني للنص ذاته، وإعادة تشكيل معناه المرجأ إلى ما لا نهاية له، فإنّ هذا النّموذج ليس بعيداً تماماً عن نموذج العلم الحديث الّذي يعتبر تاريخه على المدى البعيد «سلسلة من الأخطاء اللاّمتناهية» على حدّ عبارة «باشلار»، والفرق بينهما في تقديري يكمن في الإيقاع فحسب، فأخطاء العلم تستغرق زمناً طويلاً حتّى يقفز إلى منطقة أخرى صائبة مؤقتاً، أمّا أخطاء القراءة فتتوالى بنسق سريع، وكأنّ كلّ إنسان يختزل تاريخ الكون وينتج قوانينه، كما يختزل النّص الشعري الواحد

عالم الشّاعر وينتج رؤيته. فإذا كان مكتنزاً بالغ التّركيز والشعرية، مثل قصائد هذه المجموعة فإنّ أخطار القراءة تتكاثر على قدر انفتاحه ومداه.

ولن نقف عند تلك التّجارب الشّعريّة الّتي ينصبها سعدي عن قصد شركاً للنقّاد، فهو يجرّب أشكالاً بصرية متعدّدة يلعب فيها بياض الصّفحة وحجم الحروف وتوزيعها دوراً بارزاً في المعنى، مثل قصيدة «ابتداء» و«الزّيارة الطّويلة» وغيرهما، وإنّما سنتأمّل على التّوالي قطعتين؛ إحداهما تحمل المجموعة عنوانها اللاّفت «جنّة المنسيات» والأخرى تسمّى «الورقة»، وكلّ منهما يتضمّن سطوراً مُنَقَّطة؛ أي يشكّل الصّمت المحسوب مساحة من جسد النّص، الّذي يتميّز بدرجة قصوى من الاقتصاد، إذ لا يوظّف سوى عدد محدود من الكلمات المقطرة، لكنه يقيم بها «كوناً صغيراً» شعرياً أملس، يشكّل بنية تعبيريّة بوسعنا أن نلمس طرفها الحسيّ، وإن انزلق من بين أصابعنا طرفها الكامن في بنيته المراوغة. يقول النّص الأول:

الشّجرةُ
عارية إلاّ من بضع وريقات تسقط
وتُويجات ميتة
والشّجرةْ
سوداء تمرّ بها الرّيح
ولا همس من الرّيح
أو الشّجرة
لكنّ العصفور الأوّل يأتي
فالعصفور الثّاني
فالعصفور الثّالث
وإذا بالشّجرة
. . . .
. . . .
كم أحلم أن أطبق هدبي.

أدوات التّشكيل هنا بخيلة إلى درجة كبيرة: شجرة وعصافير وحلم، لكنها تنصب خيمة تخييلية باذخة، إنّنا حيال تقنية مألوفة في الرّسم؛ خطّان عاريان وفاصلة مهومة ويتخلّق وجه الحياة. ولن نبحث عن المنسي في جذع الشّجرة وارتباطاتها الميثولوجيّة البعيدة الغور، خاصّة عندما تقترن بالجنّة وتتقصّف أوراقها لتغطّي عورة الإنسان الأوّل، وتقع تويجاتها الشّبقية ميتة، أو عندما تتلوّن بالصّمت والرّيح تلفحها فتكاد تلتفّ حولها الأفعى الّتي لا

نراها. كلّ ذلك منسي عمداً في ذاكرة النّص لا نريد أن نوقظ فتنته. حتّى تأتي العصافير متوالية، الأوّل فالثّاني فالثّالث، وإذا بالشّجرة. .

. . ليمتدّ هنا حبل الكلمات من حنجرة القارئ حتّى يملأ فراغ النّص، كلّ على هواه، كلّ يغنّي على ليلاه. سيقول أحدهم «وإذا بالشّجرة تجنّ بالزقزقات» ويقول آخر «وإذا بالشّجرة أرملة تفقد جلال الصّمت» ويقول ثالث «وإذا بالشّجرة تهبط من السّماء» ويقول رابع. . . ولا يمكن أن تنتهي سلسلة التّنقيط.

لكنّ القصيدة الّتي دعتنا كي نصبّ مواجدنا في إنائها لم تتركه دون غطاء. في جملة ختامية هي الفاصلة المشكّلة الّتي تعطي لبنية التّعبير قوامها الخطّيّ وتغلق قوسها الموارب: «كم أحلم أن أطبق هدبي!» من الّذي يحلم؟ الشّجرة تلتفت من الغيبة إلى التكلّم؟ الشّاعر يزيح ستار المسرح ويطلّ برأسه وهو مطرق بين كفّيه؟ القارئ الّذي تمّت دعوته كي يقع بين النّقاط ويتعمّد بمائها؟ وبماذا يحلم أن يطبق عليه هدبه: جنون الفرح، جلال الصّمت، فداحة السّقوط. . . بنية التّعبير لا أشدّ من اقتصادها وتخلقها واكتمالها، لكنّ بنية المدلول تتسرّب، لا كالزّئبق الّذي ربّما جاز الإمساك به، بل كالماء الّذي يتقطّر ويتشكّل عند كلّ درجة حرارة، لم يغب أبداً عند أي قارئ فطن، لكنه يصفه باللّمس كما يصف جماعة العميان الفيل في الحكاية الشّهيرة. وعندما يخطئ من منظور ـ أو ملموس ـ الآخر فإنّه لم يتجاوز أبداً صوابه. عندئذٍ نلقي الشّعر وقد صار موسيقى صافية؛ تسكن في بيت التعدّد والاختلاف.

حولها ندندن:

تقول القطعة الأخرى، وعنوانها الخادع «الورقة»:
ماذا في غرفة هذا الفندق كي تشعر أنّك حرّ؟
مروحة السّقف اصفرّت منذ سنين
وأغصان السّجادة ناصلة
والأستار
ورق الحائط
والطّاولة. .
الكرسي المخلوع على قائمتين ونصف
والدّولاب بلا باب. .
لكنك تبحث ملدوغاً عن ورقة
واحدةٍ
حتّى واحدة

. . . .

. . . .

أتكون هي المرآة؟

ماذا تعني تلك الحزمة الماحلة من الأشياء المرصوصة في غرفة الفندق؟ إنّها تعاني الصّفرة والتّآكل والنّقص، تعبّر بذاتها بطريقة تشكيلية أولية عن حصار المكان وتسرّب الزّمان، لكن ما هو وضع الإنسان فيها؟ هذا الإنسان الّذي يطلّ من «كاف الخطاب» ومن تجاويفه يوشك أن يتشيأ بدوره وهو سجين المكان ورهين الوقت، بيد أنّه يدرك ماذا يفتقد.. يبحث «ملدوغاً» عنه، يبغي الامتداد فيما وراء محبسيه عبر الورقة. منذ السّطر الأوّل في المقطوعة يتأسّس الشّعور بهذه الحاجة الأم: «الشّعور بالحريّة»، إنّها فضاء داخلي باطني قبل أن يكون ممارسة عضوية خارجية. إنّها وعي بالذّات وطاقاتها وإمكاناتها في التّواصل المخصب بالآخرين. لكنّ تلك الإشارة العابرة للحرية لا يكتمل معناها قبل أن تجتمع بالورقة، عندئذٍ تتحدّد بشكل أوضح وأصفى معالمها، لتصبح الحريّة المتحقّقة في الكتابة والإبداع. لو انتهى النّص عند هذا الحدّ لأصبح تعبيرياً تتجلّى بنيته في دوالّه المباشرة. لانتمى إلى تلك الفترة الأيديولوجيّة الّتي كانت القصيدة تبوح فيها بمعناها دون عناء، معتمدة على ما فيها من نبل وإنسانية، ولأصبح بوسعنا أيضاً أن نربط دلالتها بالبنى المراوغة الّتي لمحنا طرفاً منها في المقطوعتين السّالفتين؛ فالرّسالة الضّائعة للحمامة تكشفت في التّحليل الأخير عن شيء مقارب للشعر باعتباره تحرراً وانطلاقاً، وحلم «جنّة المنسيات» الّذي انطبقت عليه الهدب ليس سوى غزل شفيف للتحرّر المحلّق. شوق الحريّة إذن يمكن أن يكون هو الفاعل الكامن وراء هذا الحالات الشّعرية المرهفة والبؤرة الّتي «حولها ندندن» باعتبارها «جنّة العصر». وقد يتبدّى ذلك بصورة أجلى في القصائد المنخرطة في مدارات سياسيّة مباشرة في المجموعة ذاتها، مثل «النّهايات» الّتي تتحدّث عن إحدى وعشرين قرية ظالمة و«نوم الضّحى» الّذي يصيب المهدي بعد قتل بشّار «والنّور» المطلّ من فوق جبال عدن وغيرها. إنّ هذا الشّوق للحريّة قد يمثّل إذن القرار العميق لإيقاع هذه المجموعة الشّعرية طبقاً لتلك القراءة الّتي تتهددها أخطار المراجعة المشروعة.

وعندئذٍ تأتي النّقاط العديدة قبيل ختام تلك المقطوعة الأخيرة، لتضيف سؤالاً آخر إلى تساؤل الاستهلال... أتكون هي المرآة؟ على المستوى الحرفي المباشر: ماذا بوسع الإنسان أن يكتب على المرآة؟ هل تستوي مع الكتابة على الماء أو الحجر؟ إنّ العبارة هنا لا تقع في اللاّمعقول مثل نظائرها من الشّعر التجريدي البحت، مازالت الكناية قائمة فيها، والمكنّى عنه يتفلّت قليلاً من أصابعنا في هذه الصّورة المتراوحة «الكتابة على المرآة»، فهي كتابة تجسّد ذاتها، وتعكس حركتها وضوءها، وتتداخل صورتها مع كلّ من يلامسها، لعلّها الكتابة الشّعريّة بامتياز، أليست هي الّتي تحقّق الحريّة في مشروعها الأكمل عندما تصبح موسيقى ملوّنة وحمامات حبلى بالرّسائل غير المضيعة، وجنّة فعليّة في ذاكرة الإنسان لكلّ

ما ينوشه من منسيات؟ لقد أوشكنا أن نستسلم لإغراء الإمساك بحزمة الضوء الشّعري ونحن نجترح خطر القراءة، ونشهد ترائيات التّشاكل بين الأبنية التّعبيريّة ودلالاتها المنفلتة في هذه القصائد المقتصدة، ذات الكيان العياني البارز والعوالم التخييليّة المفتوحة، لكن علينا أن نتمثّل حكمة «المرجئة الجدد» وهم يلوحون بتحوّل الخطر إلى خطأ، بكلّ ما يحمله ذلك من وعود السّراب. وعلينا بعد ذلك أن ننصت إلى «سعدي» وهو يصف برهافة آسرة عملية الخلق الفنّي لديه وما يصحبها من ظواهر تتمثّل في «رؤية الأشياء بوضوح عجيب، حتّى كأنّ الأشياء التي أراها آنذاك ذات إشعاع داخلي سرّي». هذه هي التركيبة الفعليّة للقصيدة عنده؛ حزمة من الأشياء الباهرة، ذات الضّوء السرّي المراوغ، والدّلالة المتراوحة بين حدائق الحواس وفراغ النّسيان المتولّد من تحوّلاتها الذّائبة.

وإذا كان عنوان هذه المجموعة «جنّة المنسيات» يذكّرنا بعنوان آخر مشابه ومخالف لديوان «بودلير» هو «الجنة المصطنعة Paradis artificiel» فإنّ بوسعنا أن نلاحظ على هامش هذا التّلاقي غير المقصود غالباً أنّ حداثة بودلير كانت بارزة وماثلة في الاصطناع المضادّ عمداً للجنان الطّبيعيّة، سواء كانت إنسانية أم غيبيّة، أمّا جنّة سعدي، الّتي تعتمد كما قلنا على البنية المراوغة، بكلّ ما تقتضيه من حضور وغياب في الآن ذاته، فإنّها تصبح أكثر تشاكلاً مع صفة أخرى هي النّسيان، باعتباره النّقطة الجامعة للحضور والغياب، فلا يمكن أن ننسى ما لم يكن متذكّراً من قبل، وعندما ننساه يفقد مؤقتاً حضوره مع أمل استرجاعه بالتذكّر. فالنّسيان فعل مراوغ مهدّد يقف على الحافة المسنونة بين الطّرفين، كما أنّ شعرية سعدي بهذه الطّريقة تستحضر حداثة بودلير، لكنها تطمرها في تلافيف الذّاكرة، وبهذا تصبح جنّته صورة أكثر طبيعيّة من جنّة بودلير المصطنعة.

قصيدة النثر وقلب القمر

تفعيل التّعطيل:

ترتكز قصيدة النّثر على تعطيل المُعامِل الأساسي في التّعبير الشّعري وهو الأوزان العروضية، دون أن تشلّ بقية إمكانات التّعبير في أبنيتها التخييليّة والرّمزيّة. ومن ثمّ فإنّ وضعها على الأعراف بين التّعبير والتجريد يصبح ترجمة دقيقة لاستراتيجيتها الشّعرية. فما يبقيها في نطاق الشّعر ـ دون أن تغدو نثراً خالصاً ـ هو كفاءتها في تشغيل بقية درجات السّلم تعويضاً لتعطيل الدّرجة الإيقاعيّة، الأمر الّذي يجعلها تتميّز بنسبة عالية من الانحراف النّحوي والكثافة والتّشتت النّاجم أساساً عن انفراط العقد الموسيقي، ويجنح بها نحو منطقة التحرّر الدّلالي من أنماط التّعبير المألوفة. على أنّها مع كلّ ذلك تظلّ أسلوباً شديد المرونة والطّواعية، والقابلية للتنوّع الدّاخلي في منطقة عريضة من الأشكال المتعدّدة، يجمعها بها خارج جنّة المروق الفادح من شرط الشّعر التقليدي، ويقذف بها خارج جنّة الموزونات الموروثة كي تبحث عن مصيرها في نار الفوضى والتجريد.

ويبدو أنّ قصيدة النّثر لم تصبح حتّى الآن في الشّعر العربي المعاصر نوعاً أدبياً مستقلاً، قد استقرّت أعرافه وتأصّلت تقاليده، بالرّغم من سوابقه العريقة ـ غير المقصودة ـ في الشعريّة الحديثة خاصّة عند جبران والرّافعي، ومن الحماس المؤسّس المتطرّف الّذي لقيته تلك القصيدة عند جماعة «شعر» في بيروت، وبالرّغم من اندفاع شباب المبدعين اليوم نحوها وكأنّها طوق النّجاة لتيّارات التّجريب الطّليعي ونزوعها الثّوري الهدّام فيما يشبه جنوح الحداثة. لكنّني أحسب أنّه يتحتم على البحث النّقدي أن يفرد لها مكاناً متميزاً باعتبارها أحد التنويعات البارزة في الحداثة الشّعريّة، في محاولة للتعرف على استراتيجيتها في جانبها الإيجابي بعد أن شاع عنها جانب النّفي والتّحطيم فحسب؛ إذ إنّها وهي تحاول إلغاء الشّكل القديم للقصيدة العروضية لابدّ أن تقترح لها شكلاً جديداً، فما هي ملامح هذا الشّكل وخواصه الجماليّة؟

هناك قول مشهور للشاعر النّاقد «كوليردج» يصف فيه تأثير شعر «شيكسبير» فيقول: «إنّه يجعل قارئه للحظة كائناً نشيطاً مبدعاً». وقصيدة النّثر النّاجعة هي الّتي تحقّق لقارئها هذه اللّحظة من اكتمال النّشاط الإبداعي؛ إذ تجعله قادراً على إغفال الوزن ـ وهو الخاصيّة الأبرز في الشّعر ـ من خارطة الشّروط الضرورية، والتحرّر منه، مع الإبقاء على جوهر الشّعر المتجاوز للمستوى الصوتي الأوّل؛ أي الإبقاء على عمقه الإيقاعي واكتماله التخييلي

وكثافته الشّعورية. فهي الّتي تبرهن على أن الإيقاع لا يقتصر على الشّكل العروضي الجاهز، بل يتداخل في نسيج اللّغة الشّعرية بمستوياتها المختلفة بما يسمح بتخليقه عند القراءة في نشاط حرّ مبدع.

وإذا كان بوسعنا أن نتأمّل الجذر اللّغوي لكلمة «قصيدة» الّتي تثير زوبعة المعارضة لاستخدامها مضافة لكلمة «نثر»، فسوف نجد هذا الجذر يشير إلى فكرتين متلازمتين: إحداهما هي القصد والتعمّد، أي أنّ القصيدة هي «الكلام المقصود في ذاته»، هي اللّغة عندما تصبح هدفاً فنّياً محدّداً، وليست مجرّد وسيلة للتواصل تحترق بانتهائه. ومن هنا نستطيع أن نفهم لماذا تختلف قصيدة النّثر عن بقية أشكال الشّعر المنثور أو النّثر الشّعري، وذلك لعدم مركزية القصد الشّعري فيهما. أمّا المعنى الثّاني فهو «الاقتصاد» أي أنّ اللّغة الّتي تنتظم في قصيدة لابدّ لها أن تتّسم بالقصد والتّركيز والتّكثيف، بحيث يتمّ تشغيل عناصرها غياباً وحضوراً بفعالية كبيرة. هذا الاقتصاد جوهري في قصيدة النّثر لأنّه مظهر الشّعرية فيها، فهي عندما تحذف حروف العطف أو الوصل مثلاً تحقّق اقتصادها الخاصّ الّذي لابدّ له أن يختلف عن النّثر كي يتقصّد. وكان «إدجار آلان بو» يرى الطّول «هرطقة» في الشّعر، ويحسب أنّ شرط القصيدة هو تحقيق الاقتصاد، قائلاً: «لا وجود لقصيدة طويلة، وما نعنيه بقصيدة طويلة هو تناقص تامّ في المصطلحات». وربّما كان هذا التّناقض من منظور الشّعرية الحديثة أوضح من تناقض مصطلح «قصيدة نثر» لأنّ جذر القصيد ـ كما رأينا ـ لا يتضمن الأوزان العروضية، فالنّثر بوسعه في بعض حالاته القصوى أن يكون مقصوداً لذاته جمالياً واقتصادياً، فإذا تعلّق به حدّا الشّعر تخلّق منه هذا الأسلوب الجديد. وقبل أن نعمد إلى تحليل نموذج ناجز لقصيدة النّثر في الشعرية العربيّة المعاصرة نودّ أن نستوضح إشكالية إيقاعها وبنيتها على وجه الخصوص؛ إذ إنّ هناك بعض النقّاد العرب (مثل يوسف حامد جابر في كتابه قضايا الإبداع في قصيدة النّثر) يبذلون جهداً تحليلياً فائقاً للبرهنة على امتلاء قصيدة النّثر بالإيقاع الدّاخلي، بالرّغم من إلغائها للإيقاع العروضي، ويغفل هؤلاء حقيقة لافتة وهي أنّ تلك القصيدة لا توجد بفضل الإيقاع الدّاخلي ولا تتميّز نتيجة له، فالقصيدة العروضية بدورها مفعمة به، والنّثر العادي يتضمنه أيضاً، ومن ثمّ فإنّ هذا الإيقاع الدّاخلي لا يمثّل في أقصى حالاته وفاعليته سبب وجود قصيدة النّثر حتّى يكون مجال التّعويض فيها، ومناط التّحليل الشّعري لها، إذ إنّه كامن في طبيعة اللّغة ذاتها وماثل في أدواتها التّعبيريّة، سواء كانت شعريّة أم نثريّة، أو لنقل ـ كما يقول علماء الألسنية الشعريّة ـ إنّه أحد مظاهر الشّعرية في اللّغة عامّة، ويتوفّر في النّثر بدرجات متفاوتة، لكنّه يبلغ ذروته عندما يتجسّد في الإيقاع العروضي والحالات البديعية الفائضة في فضائه. فليس ما تتميّز به قصيدة النّثر إذن هو تفعيل الإيقاع الدّاخلي لتعويض الخارجي، وإن لا كان علينا أن نعزل نظام الإيقاع في النّثر بما فيه من حالات النّبر والتّجانس الصّوتي لنحدّد الدّرجة الفائقة الّتي تبلغها قصيدة النّثر، ولكنّ التّوظيف الجمالي الفعّال فيها هو انخفاض درجة الإيقاع المعهودة في النّظم في محاولة

للعثور على آليات للتحفيز الإيقاعي المتغيّر بطريقة غير معيارية، تخصّ كلّ نصّ على حدة، بحيث لا يمكن وضع قواعد عامّة لها، لأنّها تجيء خصّيصاً لنسف القواعد وإثبات التّغاير.
وقد كانت هذه الوظيفة واضحة عند أقطاب قصيدة النّثر في الشّعر الغربي، عندما كان «بودلير» مثلاً يطمح إلى أن يحقّق الشّعر «موسيقى بدون إيقاع ولا قافية، حتّى يكون مرناً وحاداً كي يتكيّف مع حركات الرّوح الغنائيّة، وتموّجات الخيال، ورجفات الضّمير». هذه الموسيقى غير المنظورة الّتي شبّهت في كثير من الأحيان بالتيّار الكهربائي الّذي كان مدهشاً حينئذٍ عندما يغمر الأسلاك بذبذباته غير المرئية فينجح في أن يغمر النّور فجأة ما كان مظلماً من قبل، لا يجدينا في شيء أن نبحث عنها بقواعد الوقود الشّعري القديم، فكلمة الموسيقى هنا تشير إلى ما وراء الأصوات من امتداد ميتافيزيقي للغة وهي تبحث عن المطلق، وهذا يجعلنا نكفّ عن التماسها خلف الباب الصّوتي المباشر الّذي تصرّ قصيدة النّثر على إغلاقه.
أمّا فيما يتعلق بالبنية المميزة لقصيدة النّثر فلابدّ أن نلاحظ اعتمادها على الجمع بين الإجراءات المتناقضة؛ أي أنّها تعتمد أساساً على فكرة التّضاد، وتقوم على قانون التّعويض الشّعري، إذ إنّها تتألّف من ثلاثة عوامل متزامنة تنصّب كلّها في بؤرة واحدة لإحداث فعاليتها الجمالية، وهي بالترتيب:

أ ـ تعطيل الأوزان العروضية المتداولة.

ب ـ تفعيل أقصى الطّاقات الشّعرية الممكنة.

حـ ـ إبراز الاختلاف الدّلالي الحادّ.

ولن نستطيع رؤية كيفيّة تمازج هذه العوامل الّتي تبدو متناقضة في الظّاهر ما لم نأخذ في اعتبارنا كيفية تركيب بنية الشّعر من شبكة متداخلة من الدّرجات المتخالفة في الاتجاه والمتوافقة في الأثر، وهي درجات الإيقاع والنحويّة والكثافة والتّشتت. والمهم الآن هو ملاحظة طريقة بروز البنية الشعريّة في «قصيدة النّثر» مع وصول درجة الإيقاع إلى أدنى مستوياتها بفضل تضافر بقية العوامل لتعويض ذلك. وقد كان النّقد السّابق على البنيوية وما بعدها يسمّي هذه الخاصية اللاّزمة لقصيدة النّثر ـ ولكلّ قصيدة ـ «الوحدة الغضوية» ويشرع في كشف كيفية تحققّها في هذه النّماذج على وجه الخصوص، فتقول أهمّ باحثة ومنظرة لقصيدة النّثر «سوزان بيرنار» في كتابها «قصيدة النّثر من بودلير إلى عصرنا»، الّذي ترجمه مختصراً إلى العربيّة د. زهير مجيد مغامس ونشر في بغداد عام ١٩٩٣، تقول إنّ قصيدة النّثر الّتي تستحقّ أن يطلق عليها هذا المصطلح لابدّ أن تتوفّر لها الشّروط الجمالية التالية:

أولاً: ينبغي أن تكون وحدة عضوية مستقلّة؛ بحيث تقدّم عالماً مكتملاً يتمثل في تنسيق جمالي متميز، يختلف عن الأشكال النثريّة الأخرى من قصّة قصيرة أو مقالة أو رواية مهما كانت شاعريتها، وتفترض إرادة واعية للانتظام في قصيدة.

ثانياً: يتعيّن أن تكون وظيفتها الأساسية شعرية، وهذا يتطلّب أن تكون بنيتها اعتباطية أو مجّانية، بمعنى أنّها تعتمد على فكرة اللاّزمنية، بحيث لا تتطوّر نحو هدف، ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار مُنتظمة، مهما استخدمت من وسائل سردية أو وصفية.

ثالثاً: على قصيدة النّثر أن تتميز بالتركيز والتّكثيف، وتتلافى الاستطراد والتّفصيلات التّفسيرية، لأنّ قوّتها الشعرية لا تتأتّى من رقى موزونة ولكن من تركيب مضيء مثل قطعة البلّور، فالاقتصاد أهمّ خواصها ومنبع شعريتها. وقد كانت هذه المبادئ ذاتها هي الّتي اعتمد عليها دعاة قصيدة النّثر العربية، ولاسيّما أدونيس وأنسي الحاج، وحاول المبدعون الالتزام بها. لكنّ الأفكار النظرية إن لم تعثر على الفنّان الّذي يحيلها ـ دون أن يعيها أحياناً ـ إلى تجربة جمالية ظلت طنيناً في الفضاء لا يتخلّق في أثر فنّي ملموس.

الرّهان الشّعري للنثر:

لعلّ الشّاعر محمّد الماغوط أن يكون مثلاً لهذا الفنّان الّذي نعنيه، وقد تناولت أعماله الكاملة، وأخذت أتصفّح دواوينه: «حزن في ضوء القمر»، «غرفة بملايين الجدران»، «الفرح ليس مهنتي» حتّى أنتقي منها نماذج تحقّق جمالية قصيدة النّثر وتنجح في رهانها الشّعري. لكنّ الجذاذات الّتي أضعها علامة على النّصوص أخذت تنتقل من صفحة إلى أخرى كلّما مضيت في القراءة وتنامى إغراء الشّعر واحتدم رهانة، حتّى تمثّل لي عالمه الخاصّ المكتمل كما يندر أن يتمثّل في الشّعر العربي، بالرّغم من أنّه يكسر رقبته بحقّ عندما ينعتق من الأوزان ويهجر الموسيقى الرّنانة لينفث سحر الكلمات وهي ترقص على نايه الشّخصي الحميم.

لقد استطاع الماغوط أن يروّض الجواد العربي ويعلّمه حركة النّسور وهي تنقضّ على جيف الحياة ثمّ تحلّق في الفضاء، وأهمّ من ذلك أنّه قد استطاع أن يتحرّر من إيقاع التّاريخ القديم ليعانق حلم الحرية في المستقبل. ومهما كنت مفتوناً بالتراث الشّعري وأسيراً لأساطيره الإيقاعية فليس بوسعك أن تندم على هجرانها في قصائده، إذ لا ينتابك الشّعور بافتقادها وأنت ترى الشّعر ينهمر بين يديك بدونها، وهذا برهان الإبداع الّذي يفوق حجج النّقد.

وإذا كانت العشوائية مطلباً أثيراً في النّماذج التحليليّة فإنّنا سنعمد إليها لاختيار طرف يسير من هذا الشّعر. ولنقرأ أولى قصائد مجموعته الثّالثة:

الآن
والمطر الحزين
يغمر وجهي الحزين
أحلم بسلّم من الغبار
من الظّهور المحدودبة

والرّاحات المضغوطة على الرّكب
لأصعد إلى السّماء
وأعرف
أين تذهب آهاتنا وصلواتنا؟
آه يا حبيبتي
لابدّ أن تكون
كلّ الآهات والصّلوات
كلّ التنهدات والاستغاثات
المنطلقة
من ملايين الأفواه والصدور
وعبر آلاف السّنين والقرون
متجمعة في مكان ما من السّماء . . كالغيوم
ولربّما
كانت كلماتي الآن
قرب كلمات المسيح
فلننتظر بكاء السّماء
يا حبيبتي .

ما الّذي يجعل هذا الكلام المنثور قصيدة؟ لماذا لا يعتبر قطعة من النّثر تكتسب شيئاً من الشّعر المبثوث عادة في تلافيف الكتابة الأدبية؟ السّبب الرّئيسي في تقديري هو «قابلية التّبَنْيُن» فيما كان يسمّيه النّقد الرّوماني بروز الوحدة العضوية، ويتمثّل ذلك في مجموعة من العناصر الهيكلية الّتي تؤلّف جهاز النّص العصبي وتضمن شعريته. ولنحاول الإمساك بأطراف هذا الجهاز ونحن نرقب كيفية تشكله واكتماله :

أ ـ إنّه ينطلق أولاً من لحظة زمنية آنية «الآن . . والمطر الحزين» فيرسم صوراً عديدة تشير إلى لحظات أخرى موغلة في القدم عبر ما يختزن لآلاف السّنين من خبرات ومشاعر، لكنّه لا يمضي على نسق منتظم، بل يتذبذب ويعود لنقطة البدء «ولربّما كانت كلماتي الآن»، وهذا هو المقصود باعتباطية القصيدة؛ أن يكون للزمن فيها حركته الخاصّة، فلا يمضي طبقاً لمنطق سردي متقدّم ومتواصل، بل يصنع تشكيلاً تغلب عليه الدّائرية . وقد كتب ج . ريڤير يقول «في قصيدة جميلة لا يوجد تقدّم أبداً، فالنهاية والبداية يقومان في مستوى واحد، حيث نتصل بهما مباشرة، وكلّ شيء على مستوى متقارب. فالأبيات الشّعرية تشكّل دائرة؛ إذ يحاور بعضها بعضاً فتسجننا في محيطها، وهي تعمل على أن تبقينا في مكاننا. إنّها تحاول أن تنفث في روعنا نسيان الزّمن وأبعاده، فيصبح الانفعال الشعري

نوعاً من الدّوار، يتكوّن فينا عن طريقه مستنقع أزلي وسْط هروب الأشياء. .» فإذا أضفنا إلى ذلك ما يقوله مبدع آخر عن طبيعة الفرق بين الفكر الخلاّق في الشّعر ونظيره في النّثر أدركنا أننّا بصدد ترجمة مكانية لنفس المعنى تقريباً، حيث يقول «ريڤردي»: إنّ الشّاعر يفكّر بأجزاء منفصلة، وأفكار منفصلة، وصور يشكّلها التجاور. أمّا النّاثر فهو يعبّر عن نفسه ويطوّر سلسلة من الأفكار الموجودة فيه والّتي تظلّ مرتبطة ببعضها منطقياً، إنّه يبسّط وينشر، بينما الشّاعر يجمع ويقرب». فماذا يفعل شاعرنا في قصيدته النثريّة؟ إنّه يحافظ على صميم الفكر الشّعري المتزامن البعيد عن التطور والتّفسير والشّرح المنطقي، كي يظلّ وثّاباً يجمع في لمحة واحدة ما تفرّق حوله في الزّمان والمكان.

ب ـ أمّا العصب الثّاني لهذا النّص فيتمثّل في انتظام النّسق التصويري المتجاور، فحركة القصيدة الدّلالية تتأرجح بين الأعلى والأسفل، فصوت القصيدة يصعد «سلّم الغبار» على «الظّهور المحدودبة» ثمّ يمسك «بالرّاحات المضغوطة على الرّكب» في وضع الصّلوات، كي يصعد منها للسماء مع زفرات الآهات والتنهدات. ويمضي ليرقبها وهو على الأرض حيث تتجمّع في نقطة ما من السّماء لتصبح غيماً، وتتجاور مع ما تجمع منذ آلاف السّنين، من فم المسيح مثلاً قبل أن تسقط مطراً باكياً. هذا النّموذج في مزج حركة الزّمان والمكان في نظامها المضطرب هو الّذي يجعل التّصوير متّسقاً ومجانياً في الآن ذاته؛ أي مفهوماً وشعرياً.

جـ ـ يتمثّل العصب الثّالث في النّبرة الأليفة للبوح الودود «آه يا حبيبتي»، التي يمتزج فيها الحزن بالحبّ، والماء بالأرض، كي تنبت زهرة الشّعر العضوي. فصوت الشّعر لا يصرخ في البريّة، بل ينادي الحبيبة كي تفقد «الأنا» حدّتها المسنونة الطّاغية وتتوجّه بتحنان نحو الآخرين، إلى الملايين الّتي تتصاعد آهاتها الكونية لتصنع هذا الغيم الميتافيزيقي الكئيب وهو يمتزج بفرح الحبّ. وكلّما تكرّرت كلمة الآن لتربط الخيط الأوّل في هيكل القصيدة تكرّرت معها كلمة حبيبتي لتشدّ هذا العصب بدوره وتضبط حركة الفواعل في النّص ممّا يمسك بأطراف الخطاب الشّعري.

د ـ أمّا العصب الرّابع لهيكل النّص فهو الّذي يضمن كثافته الشّعرية بصفة خاصّة، ويتمثّل في البياض الحيوي الّذي يعقب أربع كلمات موزّعة على أنحاء النّص في السّطور الشّعرية التّالية:

الآن

وأعرف

المنطلقة

ولربّما

هذا البياض التّالي لتلك الكلمات الشّعرية يشير إلى وظيفة «المجال الحيوي» لها، إذ

لا يرتبط بأية ضرورية إيقاعية أو نحويّة، الأمر الذي يجعله الوعاء غير المنظور الّذي تتبين فيه الجملة الشعرية وتتضح مفارقتها للجملة اللّغوية. وهو الّذي يكشف بوضوح عن المناطق المفصلية الّتي تتجمّع عندها كثافة الشّعر، بحيث يجبر القارئ على التوقّف لحظة في سكتة لطيفة دون انتهاء المعنى كي يسمح باستكمال الدّلالة الأثيرية السّابحة في النّص.

فإذا كان الشّعر يقول بالصوت، فإنّ هذا البياض المتوزّع على النّص يدلّنا على أنّه يقول أيضاً بالصمت، وربّما كان قول الصّمت أشد مضاعفة وكثافة لأنّه في تحليقه فيما وراء اللّغة يطمح إلى أن يلتقط حركة الرّوح. وعندئذٍ نرى أنّ توزيع الكلمات على السّطور في القصيدة ليس مجرّد أداة للتوافق الإيقاعي في الأوزان، بقدر ما هي طريقة في تشعير اللّغة؛ إذ تكفّ عن نثريتها وهي تسعى إلى اقتناص فائض دلالتها، كما تصبح العلاقة المحسوسة الكبرى على انتظام التوازيات في النّص من الوجهة الشّكلية بطريقة تبرز فاعلية ما أطلقنا عليه الهيكل العصبي فتؤلّف جهازه الحسّي والشّعوري في الآن ذاته.

فإذا اشتبكت بنية الزّمان الدّائري مع المكان الدّوري وارتبط الصّمت بالصوت أصبحت المفارقة لعبة النّص الشّعري إذ تؤدي إلى «اجتماع الأضداد» على مستوى واحد، وهذا يفجّر في وعي الإنسان إحساسه بما وراء المادة ويطلّ به على مشارف الميتافيزيقيا، وتصبح غيبة الإيقاع الموسيقي المنتظم عاملاً جوهرياً في تكوين هذه المفارقة الشّعرية لقصيدة النّثر؛ إذ تأذن عبر بنيتها الدّلالية للأرض أن تمطر وللزمن أن يتكوّر وللصمت أن يتكلّم، وتسمح في الآن ذاته للنثر أن يتشعّر ويكتسب هيكليّة القصيدة.

حلم الصّحراء المختزل:

مرّت قصيدة النّثر في الشّعر الغربي خلال القرنين الأخيرين بكلّ ما اعتمل في كيانه من تيّارات مذهبية وفنّية، ابتداء من الرومانتيكيّة إلى الرّمزية والبرناسيّة والسّيرياليّة، فجرّبت مظاهر الحداثة وما بعدها. ولكنّها في شعرنا العربي لم تتجاوز بعد عدّة عقود، وقد تأسّست في التّجربة الشّامية أولاً بفعل التّرجمة عن الفرنسية؛ إذ إنّها تتماهى مع ما يبقى في النّص من شعر بعد انكسار الوعاء الإيقاعي. والطّريف أنّ هذا الوضع الخاصّ لقصيدة النّثر من تعالق بالترجمة ليس قاصراً على الشّعر العربي، بل يرصده الباحثون أيضاً في الآداب الأخرى. ومن هنا يبدو أنّ ميلاد قصيدة النّثر يدين في كثير من اللّغات إلى «بداهة التّرجمة الشعرية» ضمن منظومة العوامل الفعّالة في تشكيله، فنقّاد الشّعر الفرنسي مثلاً يرون أنّ التّرجمة في القرن التّاسع عشر خصوصاً قد أوضحت للشعراء أنّ القافية والوزن ليسا كلّ شيء في القصيدة، وأنّ اختيار الموضوع والغنائية والصّور وبناء القصيدة، وما كان يسمّيه «بو» «وحدة الانطباع» هي عناصر قادرة على إثارة الصّدمة الشّعرية الخفية. ومع أنّه من المؤكّد أنْ ليس من حاجة للإصرار على أنّ الشّكل في القصيدة جوهري وليس ثانوياً، فإنّه ليس بوسعنا أن

نردّ كلّ شيء إلى الخواص الشكليّة للكلمات والأصوات، إذ يمكن للقصيدة أن تكون منثورة دون أن تهلك. بل إنّ التّرجمات كثيراً ما تنطوي على شاعرية حقيقيّة تفوق كثيراً ما تحويه قصائد ناظمي الشّعر، وهذا يجعلها تمارس تأثيراً كبيراً على الحساسية الشّعرية وتهمّ في تكوين «مفهوم الشّعر الصّحيح» على حدّ تعبير «ڤان تيجم».

وإذا تذكّرنا أنّ كثيراً من نماذج الشّعر الشّرقي من عربي وفارسي كانت وراء بزوغ قصيدة النّثر في أوروبا، أدركنا أنّ دورة الحضارة وقوانين التخصيب الإبداعي لا تجعلنا في موقف المتلقّي دائماً، بل كثيراً ما ترتفع أيدينا بالعطاء. ومن ثمّ فليس هناك مبرّر لأيّة حساسية في عمليات التّثاقب الفكري والفنّي. ومن اللاّفت أنّ «تماثل البنية» بين الترجمة وقصيدة النّثر لا يعني أنّ هذه الأخيرة تستمدّ مادتها الشّعرية من الترجمة، فليست هناك علاقة فوق التوازي الشّكلي من جانب، والتّناظر الدّلالي من جانب آخر؛ إذ إنّ الشّاعر كما أسلفنا لا يلجأ لقصيدة النّثر إلاَّ للإعلان عن اختلافه مع التيّار الإبداعي السّائد واغترابه عنه. فيلتقي حينئذٍ مع الشّعراء المنقولين إلى لغته دون أن يكون قد استعار أقنعتهم أو نبراتهم.

وإذا عدنا إلى الماغوط أمكننا أن نتذكّر شهادة «سنية صالح» عنه الواردة في مقدّمة أعماله الكاملة، عندما كان غريباً ووحيداً في بيروت، «فلمّا قدمه «أدونيس» في أحد اجتماعات مجلّة «شعر» وقرأ له بعض نتاجه الجديد الغريب دون أن يعلن عن اسمه ترك المستمعين يتخبطون في الحدس به (بودلير . . رامبو؟) لكنّ أدونيس لم يلبث أن أشار إلى شاب مجهول، غير أنيق، أشعث الشّعر وقال: هو الشّاعر. . .» الأمر الذي أحدث صدمة لدى الحاضرين.

وإذا كانت عملية التّواصل الشعري لا يمكن أن تسقط المرسل من حسابها، فإنّ هذه النّصوص ذاتها سرعان ما تكتسب دلالات أخرى بهذه النّسبة الجديدة، إذ تختزن العلامة الشعرية ما تشير إليه بقدر ما تبعد عن نظائرها من العلامات، وتندرج في سياق متفرّد يربطها بأفق آخر. ولنقرأ له النّص الثّاني من المجموعة ذاتها «الفرح ليس مهنتي» وهو بعنوان «حلم»؛ حيث يقول في المقطع الأول:

منذ أن خلق البرد والأبواب المغلقة
وأنا أمدّ يدي كالأعمى
بحثاً عن جدار
أو امرأة تؤويني
ولكن ماذا تفعل الغزالة العمياء
بالنبع الجاري
والبلبل الأسير
بالأفق الّذي يلامس قضبانه؟

باستثناء غيبة الوزن نلمس في هذا المقطع درجة عالية من إحكام التّعبير، بحيث لا يمكن اختزال أي عنصر فيه، خاصة وهو يجسّد صورة التطلع للحرية الّتي لا يغني عنها أي بديل آخر. ولا يخترق هذا الإحكام سوى مفارقة «البحث عن جدار» الّتي تنبئ في الواقع عن البحث عن كوّة في جدار، لكنه بحث يمضي مع حركة يد الأعمى وهو يتحسّس ما حوله، كما تخفّف الأسئلة الأخيرة من وطأة المعنى التقريري وتصبغه بلمسة مجانية عندما تترك لصورة الغزالة العمياء والبلبل الأسير أن تتركب في طبقة دلالية رمزية توازي حركة صوت القصيدة وتعزّز بحثه عن الحرية، فلا يعود الأمر مجرّد حكاية منطقية متسلسلة، بل تلعب الدّلالة في مستويات عديدة، حيث تقوم التوازيات بين: الشّاعر الأعمى / الغزالة العمياء / البلبل الأسير بدور هام في إبراز التوازي بين مقابلاتها المفتقدة وهي: الحريّة ـ الحبّ / النّبع الجاري / الأفق. الأمر الذي يسفر عن خلق مهاد ناعم لبقية مقاطع القصيدة.

في عصر الذّرة والعقول الإليكترونية
في زمن العطر والغناء والأضواء الخافتة
كنت أحدّثها عن حداء البدو
والسّفر إلى الصّحراء
على ظهور الجمال
ونهداها يصغيان إليّ
كما يُصغي الأطفال الصّغار
لحديث ممتع حول الموقد

تتّسع المفارقة في هذا المقطع لتصبح محور النّسيج الشّعري؛ إذ يقوم التّقابل بين العصور الحديثة، بمراحلها المختلفة من رومانسية وحداثية من ناحية، والرّغبة في حداء البدو والسّفر للصحراء على ظهور الجمال من ناحية ثانية بفتح حافة النّص الشّعري لتحقيق الطّباق، كما تبرز علاقة فاعل النّص بالّتي يفضي إليها ويستثير أنوثتها بخلق طباق آخر تكتمل فيه دورة الفواعل، وتلتبس بنهاية أيروسية ممتعة عندما يتحوّل النّهدان إلى طفليْن يجيدان الإصغاء للحديث حول الموقد.

عندئذٍ تتضح تدريجياً معالم الحلم المستحيل؛ العودة لإيقاع العصور الخوالي، بحيث يمكن أن يلقي بظلّه على عملية الكتابة الجديدة ذاتها في قدرتها على احتضان ذبذبات العصر الإلكتروني، واحتوائها لما تشربه من عطر وضوء. ثمّ مراودتها بالرّغم من ذلك كي تظلّ في إطار ما نجم عن حداء الإبل وحركة الجمال في الصّحراء من إيقاعات. بذلك تنعكس القصيدة على ذاتها وتحفر مجراها الرّمزي بحركة صورها، فتكاد تنتقل من مرحلة النّافذة التّعبيرية الشّفافة إلى منطقة المرآة العاكسة الّتي رأيناها تحكم حركة الشّعر الحديث في تردّده بين التّعبير والتّجريد، لكنّ هذه القصيدة تحافظ على مظهر حسّيّ بارز، يتجلّى في الصّور

الأيروسية الأخيرة فيجعلها تبدو وكأنّها صورة نزارية شبقية نبتت على هامش كتابة أدونيس، وهو ما ستحافظ على تنميته في بقية امتداداتها التصويريّة والرّمزيّة.

كنا نحلم بالصّحراء
كما يحلم الرّاهب بالمضاجعة
واليتيم بالمزمار
وكنت أقول لها وأنا أرسل
نظراتي إلى الأفق البعيد
هناك نتكئ على الرّمال الزّرقاء
وننام صامتين حتّى الصّباح
لا لأنّ الكلمات قليلة
ولكن لأنّ الفراشات المتعبة
تنام على شفاهنا.
غداً يا حبيبتي غداً
نستيقظ مبكرين
مع الملاّحين وأشرعة البحر
ونرتفع مع الرّيح كالطّيور
كالدّماء عند الغضب
ونهوي على الصّحراء
كما يهوي الفم على الفم.

يكاد هذا المقطع المستطيل أن يخالف سنة قصيدة النّثر في التركيز والاقتصاد، فيسرف قليلاً في السّرد، إذ يشرح مفردات الحلم بالصّحراء الّتي أصبحت محرّمة على الشّاعر؛ مثلما تحرّم المضاجعة على الرّاهب، لكنه يتضمن ريحاً جديداً ينفذ إليه من عدد من المشاهد الّتي تعوَّد عليها الإنسان الحديث عبر فنّ مستحدث هو السّينما. فالشّاشة البيضاء قد خلقت لنا وقائع متباعدة أصبح بوسعنا أن نعيشها في وهم فنّي عبر الصّور المتحرّكة، وحركة الكاميرا الّتي تتبناها لغة هذا المقطع تستمثر صور أفلام الغرب الشهيرة وهي تتابع البطل المتوحّد، والنّورس الطّائر، وينطبق فيها «الكلاكيت» على مشهد الرّمال «كما يهوي الفم على الفم» في قبلة فنّية بصرية شهيّة.

كما يحتفظ المقطع أيضاً بشيء بالغ الحساسية والخطورة في قصيدة النّثر؛ وهو ما تطلق عليه «بيرنار» «إرادة الخلق الفنّي»؛ إذ لا يحكي قصّة؛ بل يبسط لحظة شعريّة مكثّفة، يتذرّع لذلك بتوظيف بعض تقنيات السّرد كي يعوّض عامل الهدم الأساسي في غيبة الإيقاع، وكي يمنح النّص شكلاً عضوياً وبنية واضحة، إذ إنّ علماء الجمال يدعوننا إلى التّسليم بأنّ

الفنّ لا يبدأ إلاّ حيث يوجد خلق إرادي وواع. فالفنّ هو الإرادة في الإعراب عن الذّات بطرق مختلفة، ومن هنا تبرز أهمّية فكرة الخلق الإرادي الّتي تتيح لنا إقصاء الكثير من قصائد النّثر الّتي لم تحقّق ذلك وهي تطرح نفسها على الشّاعر ذاته. فمن المؤكّد أنّ قصيدة النّثر تحتوي على مبدأ فوضوي وهدّام، لأنّها تولد من التمرّد على قوانين العروض وأحياناً على قواعد اللّغة. بيد أنّ أي تمرّد على القوانين سرعان ما يجد نفسه مكرهاً على تعويض هذه القوانين بأخرى، لئلا يصل إلى اللاّعضويّ واللاّشكل إذا ما أراد عمل نتاج ناجح. فمطلب الوصول إلى خلق شكل ـ أي بعبارة أخرى ـ تفسير وتنظيم العالم الغامض الّذي يحمله الشّاعر في نفسه هو شيء خاص بالشعر، ولن يكون بمستطاع الشّاعر عدم استخدام اللّغة وعدم إعطائها قوانين وإن كان ذلك لمجرّد التمرّد والفوضى. هذا التمرّد ونشدان الحريّة هو المعنى الأخير لقصيدة النّثر باعتبارها ثورة في الفكر الشعري وتجديداً في شكله في الآن ذاته.

والمقطع الأخير من هذا الحلم الشعري بالصحراء الإيقاعية هو الّذي يتولّى بطريقة حاسمة نقل السّرد من مستواه النّثري إلى المستوى الشّعري، بما يفضي إليه من دلالة المستحيل، وبما يقوم به من إعادة توزيع فضاء مفردات الحلم:

ونمنا متعانقين طوال اللّيل
وأيدينا على حقائبنا
وفي الصّباح أقلعنا عن السّفر
لأنّ الصّحراء كانت في قلبينا

أن تقلع القصيدة عن السّفر في الماضي، وأن تختزل الصحراء في مفارقة كبرى لتصبح نقطة في قلب الشّاعر، وأن يتحوّل المكان إلى زمان حلمي والرّمز إلى موقف وجودي وفنّي، كلّ ذلك هو الّذي يخلق دوار الشّعر ويرسم حركته الاعتباطية. لكن تظلّ هناك خاصية ماثلة بوضوح في هذه القصيدة وفي بقية شعر الماغوط، وهي أنّه لا ينفصم ـ مهما كانت غربته الظّاهرة ـ عن نبض الإنسان العربي وحساسيته المحدثة، بل يطرح ثورته من القلب، ويحتضن تمرّده في حنايا الرّوح، ويستوعب في سطوره المشعّثة تجارب الشّعرية السّابقة عليه وهو يتجاوزها ويختلف عنها، وهذا يجعل عالمه مفعماً بلون من الدّرامية الحسّية تسبح على الوجه الآخر ـ غير المنظور ـ لنا من قمر الشّعر العربي الحديث.

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر

يطلق مصطلح «الأرابيسك» من منظور عالمي على منظومة الفنون الجميلة العربية، وطابعها البنيوي الّذي يعتمد على تكرار الوحدات في أنساق طباقية، سواء كان ذلك في صلب المادّة الّتي يتشكّل منها الفنّ، أو فيما يلحق بها من زخارف، كما يحدث في المعمار والرّسم والنّحت. لكنه قد يتعدّى هذه الفنون ليشمل أنواعاً خاصّة من الإيقاعات الموسيقية الّتي تتّسم بهذا الطّابع. وبوسعنا أن نعتبر تكرار التّفعيلات المنتظم في الشّعر العربي خاصية من صميم الأرابيسك، وأن نعدّ أشكال الجناس والطّباق وغيرها من ألوان الزّخرف البديعي الّتي غلبت عليه في العصور المتأخّرة مظهراً لسيطرة هذه الخاصيّة عليه مع شيء من القصور في وظائفها الجمالية.

غير أنّنا نودّ عند إطلاق هذا المصطلح على أسلوب شعري حداثي أن نلحظ فيه عاملاً جوهرياً أكثر أهميّة وخطورة من تلك المظاهر الشكلية، يتمثّل في تحقيق لون من الخصوصية المحلية ذات الطّابع العريق، بحيث يكون استجابة جمالية لموروفولوجيا الفنون العربية، دون الاقتصار على الجانب الزّخرفي المنبثق منها. ويحقّ لنا حينئذٍ أن نتساءل: أين موقع فنّ الأرابيسك بين التّعبير المعتمد على التشخيص وأساليب التّجريد الفنّيّ؟ إذ ليس بوسعنا أن نغامر جزافاً بنسبته المريحة إلى أحد هذين القطبين المتباعدين، فهو لا يقدّم محاكاة لما يبدو في الحياة الخارجية ولا تمثيلاً عضوياً لخواصها الطبيعية. لكنه في الآن ذاته لا يلغي الخطوط الهندسية المنتظمة والمتوقعة بقوانينها المميزة وأثرها الوظيفي والجمالي، ولا ينتهي إلى إطلاق التّجريد وعفويته وصفائه. إنّه يقترح حلّه الخاص عبر تكرار عدد من الوحدات المتجانسة والمتطابقة لتكوين نماذج كلّية تشير إلى ذاتها فيما تسعى إلى تحقيق وظائفها الجمالية في قلب الحياة الخارجية. ومن ثم فإنه يقع في منطقة وسطى بين التّعبير والتّجريد؛ لها خواصها الأصلية. هكذا نجد شعر عفيفي مطر، ومعه عدد آخر من الشّعراء المصريين والعرب، منهم حسن طلب وغيره، يبنون أسلوبهم الشّعري على نمط «الأرابيسك» مع اختلاف الألوان الفرعية ووحدة المصادر العربيّة الإسلامية، دون أن يكون أحد منهم رهين الغربتين؛ غربة الزّمان والمكان الّتي نجدها لدى أدونيس ومدرسته التجريدية. الأمر الّذي يضعهم على الأعراف بين التّعبير والتجريد، في المسافة الواقعة بين النّافذة والمرآة، لكنه يدفعهم إلى أن يصنعوا بإخلاص وإتقان منظوماتهم الفنّية من المادّة الّتي طوعها أسلافهم وبثّوا فيها عبقريتهم. فشعرهم لا يشفّ تماماً مثل زجاج النّافذة عن

تجاربهم الحيوية، كما لا يحجب ما وراءه عاكساً صورة من يقف قبالته كما تفعل المرآة، بل يقوم بتركيب عدد من العناصر المتجانسة؛ المخروطة برشاقة واتّساق من أرومة الثّقافة العريقة ذاتها، تاركاً منافذ صغيرة وظليلة تقطّر الضوء وتعطّر النّسيم. على أنّ أبرز خاصية فيه هي بنيته الهندسيّة؛ إذ يقوم بتوزيع هذه العناصر مثل «المشربية» طبقاً لمورفولوجيا منتظمة وصارمة، لا مجال فيه لأي اختراق أخرق، أو خروج نزق غير محسوب. مادة صوره معجونة بماء واحد، هيكل مقاطعه مخروط بذات الشكل المدوّر أو المربّع أو المتداخل. قد يبدو ما يتراءى من ظلاله التصويرية عبثياً أو لامعقولاً، غير أنّه يكتسب قوامه من تشاكله وانسجامه.

وإذا كان عالِم الجمال الفرنسي الكبير «إتيان سوريو» قد لاحظ منذ منتصف القرن في كتابه عن «تراسل الفنون» العلاقة الحميمة الّتي تربط فنّ الأرابيسك ببعض الأشكال الموسيقيّة الغربيّة فإن متابعة تجذر هذه العلاقة بين التّشكيل والشّعر العربيين وامتدادها في أصلاب التيّارات الحداثيّة قد يكون مدخلاً جمالياً أشدّ عوناً على تحديد خواصها وتجسيد تقنياتها في الأداء الفنّي.

فإذا حاولنا الإمساك بأهم الخيوط العربية الّتي يتكوّن منها نسيج القصيدة عند عفيفي مطر خاصة، وجدنا إجماعاً واضحاً على الإحساس بأنّه مشدود إلى سرّة الأرض، إلى الطّمي والطّين، عند تلك اللّحظة السّاخنة الآنية الّتي يمتزج فيها التّراب القديم في أديم الأرض بالماء المتجدّد في مرّ السّحاب، لصناعة عجينة شعرية ذات نكهة نفّاذة، لا تلبث أن تستحيل إلى أشكال خزفية مصقولة، مفعمة بالمفردات والتّراكيب الّتي تستثير بصورها وتهاويلها مخيالنا الجماعي، بما تبعثه من أخلاط وتبثّه من عناصر، تستنفر فينا كلّ الموروث الأنثروبولوجي الّذي يحمل في أعراقنا منذ القدم. هذا المعجون المؤلّف من المعرفة والعرفان، من بقايا الفكر وأمشاج الوجدان، الممتزج بعشب الأرض وعطر الأحباب، هو الّذي تستنفره خاصّة أشعار عفيفي مطر بما يضجّ فيها من شهوة الحياة الجديدة.

وكي لا يظلّ حديثنا انطباعياً بحتاً مجافياً لما ينبغي له من دقّة موضوعيّة، يتعيّن علينا أن نحلّل واقعة نصّية محدّدة، ونتلمّس فيها أبرز خواص هذا الأسلوب الّتي نجملها مقدماً في الملامح التّالية:

- استنفار الأعراق وبعث العناصر الحميمة في التّراث الحي.
- توظيف الطّباق عبر تقنيات الإبدال النّحوي والدّلالي.
- تناسق الظّلال اللّونية والموسيقيّة في بنية هندسية صارمة.

على أن نحتفظ دائماً بالمسافة الحيوية اللاّزمة بين الفكرة الجمالية من ناحية ومفاجآت القراءة التحليليّة من ناحية أخرى، حتّى لا نحرم أنفسنا من غواية النّص وإغراءاته المحبّبة. وسنقتصر ـ لضرورات منهجية ـ على قصيدة واحدة، حتّى نتفادى التّلفيق واصطياد الفقرات

الّتي تعزّز الفرض النّظري وإهمال ما سواها، لكنّنا سنضمّ إليها فحسب كلمة الإهداء الّتي صدّر بها الدّيوان، لما لها من دلالة أسلوبية فريدة.

تورية الإهداء:

يقدّم محمّد عفيفي مطر لأحد دواوينه النّاضجة الأخيرة وعنوانه: «أنت واحدها، وهي أعضاؤك انتثرت» ـ لاحظ إيقاع العنوان الممدود ـ بكلمة دالّة تكشف عن نهجه الشّعري وأسلوبه الفنّي ورؤيته الإشراقية. كما تكشف خاصّة عن انتمائه المراوح لسلامة الثّقافة الإسلاميّة المختمرة في صلبه. لا على سبيل مجرّد «أسلبة التصوّف» واتخاذه قناعاً تعبيرياً، وإنّما من قبيل تهييج التذكّر وتوظيف العناصر الحيّة في الميراث الأنثروبولوجي الكظيم، يقول:

«جرأة إهداء
إلى محمّد
سيّد الأوجه الصّاعدة
وراية الطّلائع من كلّ جنس
منفرط على أكمامه كلّ دمع
ومفتوحة ممالكه للجائعين
وإيقاع نعليه كلام الحياة في
جسد العالم»

والجرأة هنا فيما نحسب تتمثّل في تسمية من يُهدي إليه الدّيوان، لكنّها تسمية تعتمد التورية؟ فهل هو محمّد رسول الله، أو الشّاعر محمّد عفيفي مطر؟ كلمات وأوصاف مثل «سيّد»، «كلّ جنس»، «ممالكه»، «العالم»، ترشّح الإشارة الأولى، وكلمات أخرى مثل «الصاعدة»، «الطّلائع»، «إيقاع» قد ترشّح الإشارة الثّانية؛ خاصّة عندما تقترن بما أصبحنا نألفه ولابدّ لنا أن نصبر عليه من نرجسية الشّعراء الّذين لا يتورعون عن اعتبار ذواتهم مركز الكون، فأي الاحتمالين أقرب إلى منطق النّص وأسلوب الشّاعر؟ أحسب أنّ هذا اللّبس المقصود هو جوهر موقف الشّاعر؛ فهو يعلن انتماءه إلى ذاته عندما يدعنا نفهم في لحظة خاطفة أنّه يقصد كلاً من المعنيّين في آن واحد. فمحمّد الثّاني بدل من محمّد الأوّل، هذه روح التّسمية، إنّه قد أضمر فيه. بحيث صار يشتمل عليه، قد يشرئب ليتطابق معه، مثل بدل الكلّ، أو حتّى ليستدرك عليه بعض ما فاته. لكنه دائماً يستثيره ويستفزه، يلعب معه ويستغفره. والإهداء لأي منهما جرأة ومخاطرة أمام الآخرين من القرّاء، الّذين لا يشاركون الشّاعر تماهيه مع الرّسول أو تباهيه بذاته، وإن كانوا يفطنون لقصده في التّمويه والتّورية.

الشّاعر يحبّ التّأويل ويعيش في رحابه، يتعشّق القراءة ويوظّفها في قصائده، وهو يمدّ خيطاً رقيقاً للقارئ، يساجله ويناوشه، يحجب طرفاً من المعنى ويظهر آخر، لكنه لا يذهب

بعيداً في التعمية والتّغييب، بل يظلّ في تلك المنطقة المقطرة المعطّرة بين التّعبير والتجريد. يقف على «أعراف الكلام» ينظر يمنة لأصحاب جنّة المجاز الشّعري يطلب منهم بعض الماء، وينظر يسرة لأهل نار الحقيقة مبتعداً منها كي لا تلفحه. دون أن يوهم نفسه بالخلط بين الاتجاهات إو إلغاء الحواجز بينها وإنكارها. هذا النّوع من الشّعرية المتراوحة بين العوالم القديمة والأساليب الّتي تتخلّق في رحم المستقبل لا يصطنع عودة مفتعلة لشذرات مبتسرة من التّراث، بل يصدر عنه تلقائياً في امتداد عضوي حي، لهذا يبرأ من التّناقض عندما تنسجم عليه غلالته الشّفيفة، تمتدّ أعراقه في الدّم السّاخن الدّبق، تنبعث خلاياه الحيّة في النّسيج المتولّد، لا يمكن له مثلاً أن يتصوّر الشّعر خالياً من أرابيسك الإيقاع، ولا مفرغاً من صورة الذّات المتكرّرة، ولا ممزّق العبارة المتواردة. مهما إستغرق في الاستبطان والطّيران، يظلّ «تلاحم النّص» الشّعري ميزته الّتي تمنعه من التّفتت، وتجسّد «الحالة التصويريّة» بؤرته الّتي تحول بينه وبين التّجريد المطلق.

محنة هي القصيدة:

يستهلّ عفيفي مطر قصيدته الّتي نودّ التعرّض لها، وعنوانها بالتحديد هو «محنة هي القصيدة» بآية قرآنية تضاعف أثر المحنة في المتلقّي! «ولقد نرى تقلّب وجهك في السّماء» إذ يحملنا على إنشاء قراءة جديدة لها، تعتمد على تحريك موقع المتكلّم والمخاطب كي يتلاءما مع ظروف التنصيص. فمن الذي يرى الآن هل يظلّ الفاعل هو الله؟ ومن الذي لايزال يقلّب وجهه في السّماء حتّى اليوم؟ لقد استقرّت القِبلة وانتهى أمرها وعذابها، لكن من الذي بقي يتعذّب وبأيّ شيء؟

يبدو أنَّ تحرّك ضمير المخاطب يتّجه صوب نبيّ جديد هو بقيّة السلالة الموعودة، هو حامل شقاء البشر ووجه إنسانيّتهم، بل هو صورتها العلويّة الوضيئة. لعلّة الشّاعر وقِبلته القصيدة، لكنّه قبل أن يرضاها يُمْتَحَنُ فيها بشدّة؛ هنا تلعب بقيّة الآية المسكوت عنها في التنصيص «فلنولينك قبلة ترضاها» دوراً هاماً في إنتاج دلالته وتحديد نتائجه مع الموقف الشّعري الجديد. من ناحية أخرى فإنّ موقع التّنصيص في مستهلّ القصيدة، عبر فقرة مستقلّة، ليست فقيرة الإيقاع، يقوم بدور آخر في توجيه استراتيجيتها، وتعديل شفرة إشاراتها التّالية، كي تتوافق مع هذا الأفق القدسيّ الرّصين. وسنرى أنّ ذلك لن يكون أمراً سهلاً، بل سيتطلّب منّا أن نلوي عنق الكلام حتّى يلتئم بما يتناصُّ معه، ويستوي عليه في ماء واحد، عندئذٍ تتلاقى محنة القصيدة مع محنة القرآن، وتصبح الإشكالية المشتركة بينهما هي قضية «الخلق». وهي الّتي تمثّل الخلفية الثّقافية العريضة الّتي «ينخرط» فيها النّص الشّعري في تأمّله لذاته، ومراقبته لقرينه المقروء. ومن ثم فإنّه يكتفي بالرّمز والتّلميح، ويقيم دلالته على أساس منظومة محسوبة من الإشارات الثّقافية المضبوطة.

ولندخل مع الشاعر في مقطعه الأوّل والمطوّل حيث يقول:

غيمة من رقع الماءِ الفضاءِ الدخنةِ الباهتةِ
التفت على مغزل الشّمس ورياحٍ .
ورماديٌّ نسيجٍ فككت عروته حدوة طير ليس
ينقضّ ولا يعلو ،
اهتراءات رفيقات تبعثرن وفي هدابهن
اشتبك الشّوك المضيء القنفذ السّاطع يرعى ،
عنكبوت ذهب يقطر منه
الأرجوان .
اللّيل في آخر السّهل عصافير ينفضن عن
الرّيش بقايا القطر أضغاث النباتات هباء الذّر
والغبشة ، يسلمن المناقير إلى دفء الجناحين .
النّهار التمّ في أعضائه واصّاعدت شيبته من
تحت حنّاء الذّرى
الصّخرة تأوي للنعاس الرّطب والهوة تثّاءبُ
والقرية جرو مرح لاذ به النّوم البعيد .

والواقع أنّ المقطع ليس طويلاً كما يبدو لنا ، لكنّه يحتاج إلى «طول نفس» غير عادي في متابعته ، لأنّ جمله وعلامات ترقيمه تتميّز بهذا الطّول الذي ينجح في تخليق الأثر الناجم عنه وتوليد الشعور به . فلو احتكمنا لهذه العلامات لوجدناه يتألّف من أربع جمل فحسب ، تتكوّن الأولى من سطرين وتقف مبتورة بفعل التنوين الذي تنتهي به في «ورياحٍ» ، والثانية من ستّة سطور ، والثالثة من ثلاثة ، والرّابعة من أربعة . غير أنّ هذا لا يكفي بدوره كي يفسّر لنا ثقل الأبيات من الوجهة التركيبيّة . وعلينا أن نتمعّن في تكوينها النحوي حتّى نستجلي مصدر هذا الثّقل . وأحسب أنّه يعود في الدرجة الأولى لظاهرة بارزة في هذا المقطع ، بل تعتبر ملازمة لجميع أجزاء القصيدة ، وهي الاتكاء الشديد في تكوين علاقات المتواليات اللّغويّة على نموذج البدل النحوي ، بحيث يبدو كما لو كان محور هذه العلاقات ونقطة تكوين بؤرتها التصويريّة . فإذا تذكّرنا أنواع البدل وطبيعة علاقاته التي تتراوح بين الكلّيّة والجزئيّة ، والشّمول والخطأ ، وجدنا أنّها يمكن أن تتراءى جميعاً في صلة الرّمز التالي بما يسبقه دون فاصل من عطف أو وقف . لكنّها لا تشتمل صراحة على الضمير الذي ينبغي أن يربط البدل بالمبدل منه . هنا تقع العلاقة بين أطراف هذا النّسق التعبيري على الطرف المدبّب للمجاز الذي يجمع بين الدلالات في دوائر متداخلة ، في تلك المنطقة المتراوحة التي يصفها علماء الشعريّة بالميوعة والإبهام ، ويصبح علينا حينئذ أن نرقب التداخلات بين هذه الدوائر في

علاقاتها السياقيّة والاستبداليّة معاً، علينا أن نبحث التشكيلات التعبير المتوالية عن نموذج نحوي ودلالي يبرزُ هذا التعالق دون أن يحرم الجملة من التذبذب بين الفصل والوصل، وهذا يجعلُ فكرة البدل تتحوّل إلى تقنيّة شعريّة تكيّف طريقة الترميز والتخييل في النصّ. ولنتأمّل بعض هذه الأنساق البدليّة في المقطع السّابق:

- رقع الماءِ/ الفضاءِ/ الدخنةِ الباهتةِ
- رماديٌ/ نسيجٍ
- الشوكُ المضيءُ/ القنفذُ السّاطعُ/ عنكبوت/ ذهب
- بقايا القطر/ أضغاثَ النباتات/ هباءَ الذر

فنلاحظ أنّنا حيال منظومات من البدائل الشعريّة الطريفة التي تؤدّي معنى الوصفيّة الضمني، دون أن تدخل في نطاق النّعت اللّغوي لبعدها عن الاشتقاق. لكنّها تنخرط في عمليّات الإسناد الوصفيّة الأخرى التي تقوم بها النعوت والأخبار لتكون مجموعة من المتواليات التي تطرح دلالاتها بالاستبدال.

ففي المجموعة الأولى نجد الفضاء بدلاً من الماء والدخنة بدورها بدلاً منهما أيضاً، دون أن يكون بوسعنا أن نرد هذه العلاقة لأحوال البدل المعتادة من كلّيّة أو جزئيّة أو اشتمال أو خطأ، ولا يبقى حينئذ أمامنا سوى أن نتأوّل فيها حتّى تصبح من قبيل الإبدال التصويري الرّمزي، فالماء والفضاء والدخنة عناصر متفاعلة ومتداخلة في تكوين المشهد الرّامز لهذا العالم السديمي، وحينئذ نجد أنَّ توالي الكلمات هكذا قد أفضى إلى تشكيل رؤية خاصّة، الأمر الذي يذكّرنا بما يقوله علماء الشعريّة من أنَّ أنساق الوصف هي أقدر الآليّات اللّغويّة على تقديم الرّؤية الشعريّة. وهي رؤية تمتزج فيها العناصر المتشاكلة والمتباينة لصناعة تكوين كلّي، وليس من الميسور للقارئ دائماً أن يظفر باستجلاء هذا التكوين بطريقة معقولة. إذ كثيراً ما يتضمّن علاقات على جانب كبير من الرّهافة التي تعزّ على التحليل، ولا تلتقط إلاّ بالحدس الجمالي الخاطف. ولننظر مثلاً في هذه الحزمة الأخيرة من العناصر البدليّة:

- بقايا القطر/ أضغاث النباتات/ هباء الذر

فهي لا تتألّف من وحدات مبسّطة، بل تجتهد في التقاط أطراف بعيدة لوقائع مركّبة كي تقيم بينها ـ بالتوالي الاستبدالي ـ مطارحات دلاليّة تمعن في تعقّب تكوين تشكيلي لا يقف عند سطح الظواهر الحسّي، بل يحيلها إلى أصداء رامزة موغلة في الاستبطان، يتلاشى فيها القطر ولا يبقى منه سوى الندى، وتستغرق النباتات في النّوم وتطفو أضغاث الأحلام على سطحها وقد ابتلّت بهذا القطر، وتستحيل الصورة كلّها إلى هباء ذري يسبح في ضوء شعري رقيق. ولو تبادر لنا أن نبرز حرف العطف الكامن بين هذه المتواليات لقتلنا فيها روح الصورة الشعريّة الجامعة لأطيافها المتراكبة.

فإذا ما ارتفعنا قليلاً عن سطح النصّ القريب لنرقب وحداته الدلاليّة وجدناها تدور حول غيمة رماديّة، وليل ونهار، وصخرة وقرية. وهي تمثّل في جملتها تشكيلاً متجاوراً ومتحاوراً، يؤلّف بالتناوب والتداخل لوحة تمهيديّة ذات لمحات سرديّة رائقة؛ إذ لم يبرز الفاعل الأصلي في النصّ بعد، لكنّها تتحرّك توطئة لمقدمه. ويتمّ الإخبار عنها بوحدات إسناديّة تصويريّة، فالصخرة مثلاً تأوي لنعاس رطب، والقرية تنام مثل جرو مرح؛ هناك نسق من التوازيات الوصفيّة يجعل المتوالية ذات صبغة «شبه سرديّة» دائماً: على أنّ علاقة الغيمة باللّيل والنهار مثل علاقة الصخرة بالقرية ذات طبيعة حلوليّة أيضاً. هنا تأتلف العناصر ولا تختلف، فالكلام مخيط في لحمته وسداه، وإذا كان ما يريد قوله في التحليل الأخير غائراً في تلافيف النصّ فإنّ بوسع القارئ أن يستشعر أنّه ليس مفرغاً بأيّة حال من المعنى، بل عليه أن يتمثّل قصده وإن اضطر إلى أن يقلب وجهه في الكلام حتّى يهتدي إلى غايته. وعلى أيّة حال فمازلنا في أوّل الطريق:

رجل، وامرأة تفتح في عروة ثوبيها الشفيفين
بخوراً ولباناً زاكياً، تفتح في الطّوق هلال
خفق نهدين، حفيف المخمل النّاعم بالحلمةِ،
والمرأة تمشي خضرة معتمة في
هودج اللّيل ويمشي الرّجل النائم يقظانَ،
يدان انفتحت بينهما عشر عيون يتواشجن مياهاً
وارتعاشاً ودماً تصهل منه الخضرة الدافئةُ
القمح ربا للرّكبتين، اخضرّت الطينة
أوراق الشفاه اصّاعدت علّيقةً عطشى،
اقترابٌ، قبلة توشك..
عقد الكهرمان اسّاقطت حبّاته وانتثرت
تومض ما بين النجيل الغضّ تهوي ظلمة لامعة
بين الشقوق
انفتحت ذاكرة الطير، جناح دافئ ينبت ما
بين الحواس الخمس، عش لجثوم الهدأة الخالقةِ
الأرض وإغراء الشقوق
السنبل، الذاكرة انصبّت بما تحمل من إرثٍ وليلٍ
ذوبان الخلق في الخلق انشطار الخلق في أعضائه
أقعت وأقعى
عيّنا يلتقطان الكهرمانَ

اشبتك الماء بلحم الأرض في
عشر لغات حيّة العناب
قمح تنطوي أعواده الهشّة، قشّ، وبشاشاتٌ
تكسّرن، وعرشاً يفسح الهيشُ، اشرأبّت
بهجة الجوقة بالعشب الأناشيد تناوش
السّماء اتّسعت
والأنجم ازدانت بما
يرسم الكحل عليها ازدهرت عليقة القبلة،
صلصال ـ له النعمة والمجد ـ ارتوى،
تحت اللّسان احتشد الطّيرُ
وكعك الأقرباء السكّر الذائب في ماء الشعير،
احتشدت في نكهة الحلم حروف المدّ والقصر،
وصلصال ـ له النعمة والمجد ـ على يابسة
العرش وقوس الأفق والماء استوى

يستمر في هذا المقطع ـ وفي بقيّة القصيدة ـ توظيف تقنيّة الإبدال النحوي والدلالي بكثافة عالية، فإذا كان القارئ قد تدرّب على الانتباه إليها فإنَّ حساسيّته تجاهها سوف تتضاعف كلّما مضى في صحبة النصّ بحيث يصبح قادراً على الوعي بنتائجها الأسلوبيّة جماليّاً، وهذا يجعله يدرك الطباق التصويري بين وحدات الأرابيسك اللّغوي ويمزجها تشكيليّاً ورمزيّاً. لكن يبقى عليه لمواصلة القراءة المثمرة ألاّ يقف عند هذه الظاهرة كي لا تأسر فطنته، ويتمعّن في بقيّة الملامح التعبيريّة للنصّ. ونلفت النّظر إلى ثلاث ملاحظات هنا:

أوّلها: يتعلّق بما يبرز في النصّ من صيغ صرفيّة ذات بنية متصاعدة ومتشعّبة صوتيّاً ودلاليّاً، مثل «اصّاعدت»، «اسّاقطت»، «انصبّت»، «اشرأبّت»، «عيّنا»، «تناوش»، وهي أفعال محفّزة لدلالتها بحكم تكوينها الصّوتي، ونادرة الاستخدام في المعجم الشعري المتداول، لكنّها بتوافقها في تأليف النّسق السّردي هنا وتشاكلها فيما بينها تضفي على النصّ ألفة مفارقة لغرابتها في ذاتها، أي أنّها بذلك تنجح في تبئير الأثر اللّغوي للصياغة الشعريّة، عن طريق تكثيف البنية المورفولوجيّة والدلاليّة.

ثانياً: تتجمّع عبر هذه الصيغ وغيرها في مناطق معيّنة من المقطع حزم صوتيّة متواشجة، يتمّ فيها استقطاب عدد كبير من الحروف المتماثلة بتركيز يخرج على التوزيع الصّوتي المعتاد ويخلق تيّاره الإيقاعي والدلالي الفاعل في النصّ. يحدث هذا على سبيل المثال، لا الحصر، في المناطق التالية:

- مع الفاء في قوله: (تفتح في.. شفيفين.. خفق نهدين.. حفيف المخمل).

- مع القاف والعين في: (أوراق الشفاه، علّيقة عطشى.. اقتراب.. قبلة.. عقد الكهرمان).

- مع العين والقاف أيضاً في: (أعضائه.. أقعت وأقعى.. عيثا)

- مع الشين والهاء في: (أعواده الهشّة.. قشّ وبشاشات.. وعرشاً يفتح الهيش.. اشرأبّت بالعشب الأناشيد.. تناوش).

وإذا كانت الشعريّة تتمثّل وظيفياً في تقاطع محور الاختيار مع التركيب فإنّ أثر هذه الحزم الصوتيّة الفائضة عن الإيقاع، والممثّلة لتجانس الخيوط في النسيج اللّغوي وانتظام ألوانها يكاد يرتبط بوظائف التعويذ والهمهمة في السحر والطقوس السرّيّة، عندما تتمّ صناعة تيّار صوتي قادر على تخدير الحسّ وإطلاق الطاقات الكامنة في اللّغة. عندئذ يصبح بوسع المتلقّي أن يستجيب بلا وعي للمعنى باعتباره صدى للصوت. فإذا تمثّلنا من جانب آخر الموقف الشبقي العامّ في المقطع وطابعه الحميم كانت هذه الحزم الصوتيّة وسيلة فعّالة في خلق مناخ الهمس والإسرار حيث لا يسمع سوى طق القبلات وحفيف الثياب الشّفيفة بموسيقاها التصويريّة.

ثالثاً: تنتظم حركة المقطع الدلاليّة طبقاً «لموتيفة» محوريّة هي العرس الشعبي بعناصره الظاهرة والباطنة. ومع أنّ الفاعِليْن فيه يلفّهما إطار التنكير المقصود، «رجل وامرأة» غير أنّنا لا نلبث أن نعثر على مظهر التعريف بهما، خاصّة الرّجل، عند نهاية المقطع حيث تحتشد في نكهة حلمه حروف المدّ والقصر ويرتوي صلصاله بماء القبلة فيبرز باعتباره الشاعر المشغول بالخلق، كما تتابع المرأة وهي تمشي إليه خضرة معتمة يحيا بها الطين وينتثر منها عقد الكهرمان فيصبح عمل الجنس كفاية كبرى عن صناعة القصيدة، في اشتباك الماء بلحم الأرض في عشر لغات حيّة حتّى يحتشد الطير الصدّاح تحت اللّسان. ويأتي تذوّقها من المحيطين به مثل كعك الأقرباء المكوّن من سكّر ذائب في ماء الشعير. هنا نجد أنفسنا في واقع الأمر حيال بطانة سرديّة سخيّة، تجعل تراسل البديليْن المتطابقين: العرس/ النّظم يتمّ عبر عدد من الرّموز الغنيّة التي تزداد خصوبتها بهذا الازدواج الجميل.

فعندما يقول مثلاً: «القمح ربا للركبتين» ينشطر هذا النمو الداخلي للسنابل المباركة إلى وجهتين متوازيتين: إحداهما لصناعة الحياة والأخرى لتكاثر الكلام الشعري الطيّب. غير أنّ الجمع بينهما في صورة مكثّفة واحدة هو الذي يولد بالتبادل المعتمد على إيحاءات الكلام الثقافيّة علاقتهما المخصبة. ومع أنّ انتثار عقد الكهرمان بعد أن مضى هودج اللّيل قد يستحضر لدى بعض القرّاء المعايشين للتراث الديني «حديث الإفك» غير أنّ النصّ يتفادى إثارته بلباقة بالغة، بحيث تتخفّف الذاكرة ممّا تحمل من إرث لتلمع الأنجم وهي تزدان بما

يرسمه الكحل عليها، ولا يبقى سوى ما له النعمة والمجد في مقام قدسي ينتهي كما بدأ بحالة الاستواء على الماء. وحينئذ يتجلّى لنا طابع هذا الشّعر الذي لا يستفزّ المأثور ولا يجرح الحواس والوجدان، بل يغوص في أحشاء هذه السلالة التي ينبثق منها برفق، مستثمراً إنجازاته التعبيريّة وصيغه الطينيّة الأثيرة لخلق عالم مكثّف لكنّه مفعم بالتجانس والاتسّاق.

سرعان ما ندرك حينئذٍ أنَّ القصيدة يسري فيها تيّار أفقي موصول، يضفي عليها دَرجة عالية من التناغم، الأمر الذي يخفِّف من أثر البعد وشبهْ الغياب الذي تخلِّفه دلالاتها المستكنة في ضمير النّصّ الخفي. ويتمثَّل هذا التيّار في سريان صوت القصيدة وتماهيه الواضح مع «الأنا» الشعرية، بحيث لا يكون هناك تجاذب عنيف في فواعل النّصّ ولا تقاطع حادّ فيما بينها، دائماً نجد صوت القصيدة متقدِّماً يمحو حالات الضلال والتّشويش ويعزِّز بلورة البؤرة المتمثِّلة في الذّات الشعريّة كعمود فقري للنّصّ دون مراوغة أو طمس. كما ينتظم في قصيدة عفيفي مطر عنصر آخر نمثّل له بالضوء المصفّى. فإيقاعات الانتقال عنده هادئة محسوبة، وعلاقات الصور لديه ممتدّة بارتياح كبير، ليست هناك تكسّرات فجائيّة، ولا اهتزازات ضدّيّة، لا يعشى بصر القارئ فجأة، بل يغمره بموجات موقّعة بدقّة من الضوء الهادئ والظلال المتراقصة الّتي تنبعث من «مشربيّته» التعبيريّة، حتّى يصبح بوسعه أن يتفاعل مع هندسة التركيب الكلّي للنّصّ، لتتجلّى له رؤية مكيّفة لما يطلّ عليه، وشعور ناعم بالوسيط اللغوي الذي يرى عبره ويكتشف العالم من خلاله.

(يفتح جبروت الصَّخر مسالكه
والحجارة تخرّ صعقةً
فهل لامستها شفافيّة اكتساء العظام باللَّحمِ
أم تنزل الدَّهشة من سمواتها العلىٰ في
صيحة كالصّاعقة المرسلة!!
الجسدان ينبعان وتتّسع بهما حدود الأرض
ويزَّحزح الأفق
حنان كأنَّه الخوف
ورحمة كأنَّها جيوش الشَّجر وخيولُ
القرابة الصّاهلة في ذاكرة المسافر.
جسدان هما الأرض بما رحبت
وأرض هي المسافة المقدَّسة بين
العبارة والعبارة
إقامة في القول هي السَّفر على
أطواف الذّاكرة العالقة بجريان

النّهر ودوران الرّيح
والمندفعة بين جزر الرّغبة القاسية في
أن يكتشف المكتَشَف،
وفي الامتلاء بالجرأة المتوهّجة على قول ما
قيل مجدَّداً
وضرب الخيمة في متردّم القصيدة
وبادية الحداء..)

يقترن فتح القوس في هذا المقطع بتكرار كلمة الفتح التي ابتدأ بها المقطع السّابق؛ لكن المرأة هناك كانت هي التي تفتح البخور واللبان الزكي في عروة ثوبيها، أمّا الذي ينفتح هنا فهو البديل النقيض: جبروت الصّخر، وكلاهما كناية مأثورة تصبّ في افتتاح القول الشعري. وإذا كانت الأقواس وألعاب التّنصيص تعبث بنا في القصيدة الحداثيّة عادة لتزيد من أوهام الإبهام، فإنَّها تقوم فيما يبدو بوظيفة مغايرة هنا؛ هي الكشف على وجه التَّحديد. إذ يتمّ تخصيص المقطع المقوّس لتضييق المسافة بين البدائل الطباقيّة حتّى تكاد تصل إلى المزج والتّوحيد بين عمليّات التخليق عند اكتساء العظام باللّحم وعمليّات التّعبير عن قياس المسافة المقدَّسة بين العبارة ونظيرتها، والجرأة المتوهّجة على قول ما قيل مجدَّداً. ما بين القوسين إذن لا يستحضر تضميناً ولا يستوجب دهشة ولا يغرس في جسد القصيدة سهماً يوجع القارئ ولا يعرف مصدره، بل يعرض صفحة مفتوحة أخرى تزيد الشعر حضوراً شفقيّاً مظلّلاً.

الإشارات الواردة في المقطع، والقصيدة برمّتها، تثير الخمائر المستكنة في الثقافة العربيّة الإسلاميّة وتبعث مشاهدها الرّمزيّة الحميمة، بحيث تقترب بحذر من مجال التّعبير القرآني والجاهلي بينما تنزل إلى منطقة التّعبير الصوفي. فالحجارة «تخرّ صعقة» مثلما خرّ موسى عندما تجلّى له الربّ في طور سيناء، وكذلك «كسونا العظام لحماً» و«السموات العلى» و«ضاقت عليهم الأرض بما رحبت». أمّا الأثر الجاهلي الأبرز فهو صيغة عنترة الشّهيرة التي تكاد تبتلع في جوفها ما جاء به الشّعراء وهي تتشكّى لمن جاء من بعد:

«هل غادر الشعراء من متردّم»

وهذا يجعلها تنحفر بعمق في جسد القصيدة وتنقل إليها هذه الشّكوى الأبديّة. وبين هذين الطرفين فإنَّ «زحزحة الأفق» و«مسافة العبارة» ومصطلحات «السّفر» و«الاكتشاف» تنتمي كلّها للغة المتصوّفة. والمهمّ أنَّ النّسق الّذي يأتلف من كلّ ذلك يمثّل سبيكة متجانسة من الوحدات المنتظمة في تشكيل الأرابيسك التّعبيري، حيث يحجب ويشفّ في الآن ذاته، ويضيف وهو يكرّر ويكتشف المكتشف من قبل ليعيد مرّة أخرى ضرب الخيام في بيداء

الفضاء العربي. عندئذٍ يخفّف ضوء التّعبير، ويلعب بألوان التّصوير، ويلطّف مناخ الدلالة الشعريّة.

وإذا كان البدل قد أدهشنا في المقاطع الأولى من القصيدة فإنَّ التقنيّة التّعبيريّة اللاّفتة هنا ليست بعيدة عنه؛ إذ تتمثَّل في نظام النّعوت الذي ينتمي للدّائرة الوصفيّة ذاتها، وما تضفيه على التّعبير من غرابة أليفة ومحبَّبة. وذلك ابتداءً من الوحدات الصّغيرة حتّى أشدّها تركيباً وتعقيداً؛ من أمثلة ذلك:

- شفافيّة اكتساء العظام باللّحم
- خيول القرابة الصّاهلة في ذاكرة المسافر
- أطواف الذّاكرة العالقة بجريان النَّهر
- المندفعة بين جزر الرّغبة القاسية.

وهذا يقرّب لنا آليّة التّصوير في هذا النّوع من الشعر، وهو تصوير يكاد يتخلَّص من الطّابع الحسّي التّعبيري دون أن يُصاب بالتّجريد العقلي البحت، إذ يحاول الغوص على ماوراء المادّة ممّا لا ينفصل عنها في نوع من المفارقة القريبة، فاكتساء العظام باللّحم نموذج للتجسيد، لكن ما تهمّ الإشارة إليه هنا إنّما هو شفافيّة عمليّة التخلّق ذاتها. وعندما توصف القرابة بأنَّ لها خيولاً فإنَّ ذلك لإبراز أثرها البعيد في الدّم، وانتقال هذا الأثر إلى الذاكرة هو القفزة التي تجعلنا نسمع صهيل القرابة. أمّا أطواف الذاكرة وأطيافها فهي تتعلّق بحركة الطبيعة من ماء وريح، وتندفع مثل العواصف بين جزر الرّغبة القاسيّة. لا تتكئ عناقيد الصور على المعطيات الحسّيّة ولا تنقضها في الآن ذاته. من هنا فإنّها تحقّق نسبة من الحداثة دون أن تؤدّي إلى قطيعة. توغل في توليف التعبير المكثّف والتقاط الأصداء البعيدة في محاولة الوصول إلى جوهر الأشياء عبر تجميع ظواهرها المتجانسة واستثمار طاقاتها الفاعلة في المخيال الجماعي.

بؤرة الصورة المائيّة:

لا تعتمد هندسة التعبير عند عفيفي مطر على محور الذّات فحسب، بل تنخرط في تصميم تصويري مكثّف، يمضي في تجمّعه وتبادله عبر النصّ حتّى يعثر على نقطة التبئير التي تتراكم عندها أشعّته المتناثرة. وتقع هذه البؤرة في قلب إشكاليّة القصيدة وصلب محنتها بحيث تمثّل مركز الإيقاع الموسيقي والاستقطاب الدلالي، ولعلّ المقطع التالي يتيح لنا فرصة متابعة تكوين هذه البؤرة:

نجمة الصّبح على وشك الطلوغ/ بين ماءين
السحاب الأصهب الأشهب أقدام من

السّعي الهيولي على وجه المياه/ خطوة
هائلة الوجهة
ماء كلّ شيء
كلّ شيء ليس ماءَ
جسد الأرض فتوق رخوة ينهمر السعي
الهيولي عليها بالسحاب الأشهب الأصهبِ،
قطعان توالي سيرها المحتشد الذّائب في غرينها
الرّيح على وجه المياه/ وجهة هائلة الخطوة!
كانت رقصة الرّيح دواراً قلّباً يربط بين
الأفق والطين،
فضاءات النّسيج الرّمادي انفسخت
يعبرها وهج الإضاءات،
أنارٌ أفرغُ
أم غابة من كلّ زوجين؟!
وهل هذا الفضاء/ سيرة
للشجر المقبل، مرمى لرشاقات
النبال، الصيحة المرسلة الرجعِ
وإيذان بوقت الفتح؟! هل
هذا الفضاء/ قبّة الرّحمة بالخلق أم
الأمّة قوس ودم ينزف من
أجوازه مدّاً وجزراً، شهقة سوف
تكون الشهداء؟!
أمّة مستورة هذا الفضاء القبّة؟!
الأرض الخلاء/ خطوة في
الفلك الدائر والنّار المواقيت؟!
كلام تحته تذاوب الأنجم والشّمس
وأمداء الجلاميد ولا يحمله غير القصيدة؟!

هذا هو المقطع قبل الأخير في القصيدة؛ ونظراً لهذا الموقع ذاته في البنية الكلّيّة للنصّ فإنّه يتضمّن ـ على ما يبدو ـ أبرز حالات التكثيف الإيقاعي والتصويري. وسوف نقتصر في تحليله بإيجاز على مقاربة ثلاثة جوانب تعبيريّة، تضاف بطبيعة الحال إلى ما سبق ملاحظته

من ظواهر أسلوبيّة عامّة تمتدّ في أنحاء النصّ وتتخلّل أبنيته الصوتيّة والنحويّة والدلاليّة، هذه الجوانب هي:

- نظام الوقف وطول النَّفَس
- صفاء الصورة المائيّة كبؤرة للترجيع الغنائي
- تراتب جماليّة الفضاء الشعري وانتظامها

وقد لاحظنا منذ البداية طول الجملة الشعريّة عند عفيفي مطر، حتّى لكأنَّها تمضي مزهوّة تجرّر أذيالها عبر عدد كبير من السّطور. لكنَّ الظاهرة اللافتة هنا هي تعمّد إلغاء حالات الوقف اللّغوي بمواصلة السطر الشعري، بعد وضع خطّ مائل هكذا/ ممّا يعني إشارة لضرورة استمرار القراءة. في الوقت الذي يتحتّم فيه اتصال نهاية السّطر الأوّل بأوّل السطر التالي نحويّاً ودلاليّاً، والنتيجة التي تنجم عن ذلك هي الجمع بين جماليّات النصّ المدوّر والموزّع على سطور، الأمر الذي يحقّق درجة عالية من طول النَّفَس الشعري من جانب، وألفة التوزيع الخطّي للسطور من جانب آخر. يتكرّر هذا الصنيع ستّ مرّات في مقطع شعري واحد، فيرفعه إلى مستوى الظاهرة التعبيريّة. ويتيح فرصة شيّقة لتأمّل العلاقات الناجمة عن هذه التقنيّة في توظيف الفصل والوصل، وقياس المسافات بين العبارات في كلّ حالة. ومن الطريف أنَّ الشاعر يعمد أحياناً إلى التمثيل الأيقوني البصري لهذه العلاقات كما يحدث ذلك في فضاءات السطور ومساحات البياض، كما يفعل في جملة:

جســــــــــد الأرض فتــــــــــوق رخــــــــــوة ينهمـــــــــر السعــــــــــي

فكما أنَّ الأرض الرّخوة قد فتقت فإنَّ السّطر الشعري الذي يمثّلها لابدّ من فتقه بدوره، بوضع مسافة بيضاء بين الصفة والموصوف تستدعي قراءة البياض وترجمته إلى شفرة شكليّة تمثّل الرّتق، وهذا يقتضي سكتة قصيرة لا يستدعيها نظام اللّغة ولا الإيقاع. في الوقت الذي ينتهي فيه السّطر على صفة تتطلّب وصلها بالموصوف السّابق، الأمر الذي ينتقل بعلاقات الفصل والوصل في الجملة الشعريّة من الخضوع للنظام اللّغوي المستقرّ إلى تكوين طابع تحفيزي جديد لها.

فإذا انتقلنا إلى الصورة المائيّة وجدناها تبلور بإيقاع سردي أوّلاً وغنائي ثانياً البؤرة الدلاليّة للقصيدة. فمنذ مطلع النصّ ونحن نشهد إسقاطاً للنبوّة على الشعر عبر تحريك الضمائر في الآية القرآنيّة، لكنَّه لا يقف عند هذا المستوى، بل يمعن في استكناه جوهر الموقف عن طريق إقامة التوازي الذي يبلغ درجة الاندماج بين الخلق الطبيعي والخلق الفنّي، وهذا يجعل القصيدة «كوناً مصغّراً» يمرّ بالمراحل السديميّة والهيوليّة ذاتها التي أشرق بها الكون الأكبر منذ كان عرش الخالق على الماء. عندئذ يتألّه الشاعر وهو يستقطر ماء الشعر ويطوي فضاءاته. لكن هذا القطر لا يلبث أن يتركّز كالغيث في جملة غنائيّة تأتي في صورة أوّليّة في بداية الأمر: «ماء كلّ شيء. كلّ شيء ليس ماءً» حتّى تكتسب غنائيّتها التّامّة

واكتمالها الدلالي في المقطع التالي، فتصبح النقطة المكثّفة الأخيرة الجامعة للنصّ بكلّ فضاءاته:

ليس ماءً كلّ شيء
كلّ شيء نبع ماء..

فتقيم بين مفارقة السّلب والإيجاب سرّ الخلق في قطرة الماء. لكنَّه يصبح هنا ماء الشّعر، إذا خلا منه الوجود فقد معناه، وإذا انبثق غنائيّاً فيه تحقّقت ماهيّته. لا يؤدّي ذلك بطريقة ذهنيّة أو فلسفيّة تفضي به إلى «التجديف» في بحر الكلام، بل يؤدّيه بطريقة الشعر المثلى؛ وهي الغناء الصافي المقطّر. أمّا فيما يتعلّق بانتظام المعطيات البصريّة في النصّ طبقاً للحسّ العامّ فإنَّ هذا يتمثّل في إقامة تراتب محسوب لعناصر الفضاء الشعري المشاكل للعالم الخارجي. وبوسعنا أن نشير فحسب إلى الهيكل العامّ لمحدّدات هذا المجال كي نتبيّن مدى اتّساقه وطبيعيّته. فالأفق الذي يرتسم به هذا المقطع مثلاً يدور بين السّماء والأرض، وتمضي العناصر فيه متوازية أو متقابلة، لكنَّها دائماً في طباق متجانس. فنجمة الصّبح تقابل جسد الأرض، وبينهما يبدو السحاب كما لو كان سعياً على عرش الماء، تقوم به قطعان يمتزج بها الغرين بالرّيح، وهذا يجعل الفضاء رماديّاً. ثمّ يحتشد هذا الفضاء بالشجر الذي تخترقه الصيحات مثل النبال الرّشيقة، فتقوم عليه قبّة الخلق حيث تذوب النجوم والشّموس الدائرة في كلمات القصيدة. ومع ما يتخلّل هذه العناصر من صيغ مجازيّة تصل إلى درجة اللامعقول في مثل قوله:

«أم الأمّة قوس ودم يَنْزف من أجوازه مدّاً وجزراً»

غير أنَّها لا تلبث أن تتموقع مستورة في قبّة هذا الفضاء من التساؤلات الجذريّة، الأمر الذي يعيدها برفق إلى المنظومة المكانيّة؛ ويسمح للقارئ بتنظيم معطيات الرّمز فيها لاستشفاف إمكاناته الدلاليّة في الإطار العامّ للقصيدة. وعندئذ نجد أنَّ المقطع الأخير من النصّ ينصب الطباق الأكبر في التكوين التشكيلي العامّ هكذا:

رجل وامرأة تفتح في الطوق هلال الوجع
الأخضرِ، في عروة ثوبيها الشفيفين الرضاعاتِ
بخور اللّبن الحي حفيف المخمل الناعم بالإرث وبالوارث
تمشي خضرة مثقلة الخطوة بالوقت وتنأى
وهو يمشي مثل الوقت بفوضى الاحتمالات
اشتباك الموت بالقافية الصعبة والماء
وينأى
والمدى بينهما متّسع الفقر اكتمالات التّواريخ

المدى أسئلة الأهل الذين ابتدأوا
ثمَّ انتهوا كي يبدأوا
هل أحد يعرفهم فيه وهل من أحد يعرفه فيهم!!
وهل من أحد يسمع ماء نازفاً في
طبقات الذاكرة
ليس ماء كلّ شيء
كلّ شيء نبع ماء..

إذا كانت القصيدة جرحاً في جسد اللّغة يفتح ثغرة عند مطلعها المترقّب، فلابدّ له أن يلتئم متكملاً عند مقطعها الأخير. يحدث ذلك هنا بتخلّق خلايا جديدة تحلّ مكان ما تمزّق فيما عهدناه من قبل. يعيد هذا المقطع نفس صورة الرّجل والمرأة، وقد رأينا كيف أنّها صورة كنائيّة عن عمليّة الخلق التي كانت قد ابتدأت فعلاً حينئذ، أمّا الآن فقد أوشكت على الانتهاء. لا غرو أن نجد عناصر مضافة هنا تؤذن بذلك وهي تحتفي بطفل القصيدة الوليد. فالهلال الذي انفتح في الطّوق بدل العروة قد أصبح هلال ميلاد الوجع الأخضر، لقد أورق الوجع وأثمر، كما أضيف بدل جديد إلى تلك العروة ذاتها هو «الرضاعات». ودخلت مفردات الإرث والوارث لتكتمل موتيفة العرس الشعبي الموظّفة من قبل. كما لم يهمل المقطع الإشارة الحانية إلى اللّحظات العسيرة في الولادة الشعريّة، حيث يشتبك الموت «بالقافية الصّعبة» ـ لاحظ كيف بقي النموذج الميثولوجي للخلق الشعري بعد انقضاء عذابات القوافي التي كان يبيت على أبوابها الشعراء، فيما أصبحوا يرتعون في فضاء الشعر المرسل الآن ـ أمّا المدى الذي يفصل بين الرّجل والمرأة، بين الشاعر والإبداع، فإنَّه أصبح يتّسع لكلّ المتناقضات في الوجود، للفقر واكتمالات التّاريخ، كما أخذت تعمره أسئلة الأهل الذين لا يفتأون يحرِّضون العروسين على الإنجاب دون مبالاة بما يتطلّبه ذلك من الشقاء والضنى. لا أحد منهم يستطيع أن يسمع الماء النّازف في طبقات الذاكرة عند صناعة الشّعر، هكذا تعود الصورة المائيّة لتركّز بؤرة القصيدة وتصبح آخر كلمة غنائيّة فيها.

وأحسب أنَّنا لو سألنا الشاعر عن النطفة الأولى التي بدأت بها تلك القصيدة ـ وكان واعياً بها ـ لما كانت إجابته بعيدة عن هذه الصورة المائيّة التي تخلّقت حولها بنية النصّ. ويبدو أنَّها صورة مستثارة من الآية الشهيرة «وجعلنا من الماء كلّ شيء حي» تبحث في إيقاعها عن تفجّر الصوت الغنائي. فالماء/ النطفة المعادل للشعر هو سرّ الحياة في الكون. وإذا كان سؤال الشّاعر غير وارد في التحليل النقدي الآن فإنَّ القارئ بوسعه أن يحتكم إلى حالته عند إعادة إنتاج النصّ، حيث يتعيّن عليه عند الوصول إلى هذه النقطة المائيّة الأخيرة أن يشرب صفاءها ويتأمّل تركيزها وهو يقلّب وجهه في سماء الفنّ، بحثاً عن معنى القصيدة الذي يرضاه، متحمّلاً في سبيل ذلك محنة الفهم الموازية لمحنة خلق الكلام الشعري.

ويبقى نموذج «الأرابيسك» الذي يمثّل بنية هذا النصّ ويطبع أسلوبه ماثلاً في مستويات اللّغة الشعريّة وهندسة تكوينها وطريقة تبئيرها الصّوري، كما يبقى متمثّلاً على وجه الخصوص في انتظام هيكلها عبر وحدات شعريّة منتثرة بشكل متراتب، كما يشير لذلك عنوان المجموعة الشعريّة ذاتها: «أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت». وتظلّ محاولة قراءة هذا التشكيل ذاته، على ما يبدو في تصميمه من دقّة صارمة، مفتوحة لاستكشاف أسرار الضّوء المقطّر والعطر المنساب من طيّاته.

فهرس المواد

والفرضيّة النظريّة الّتي يطرحها هذا البحث تمهيداً لاختبارها تجريبيّاً تقترح توزيع الأساليب التعبيريّة في الشعر العربي المعاصر وجدولتها في أربعة تنويعات أسلوبيّة.

١ ـ «الأسلوب الحسّي» ـ وتتحقّق فيه نسبيّاً أعلى درجة في الإيقاع المتّصل بالإطار والتكوين، كما يتميّز بدرجة نحويّة عالية يقابلها انخفاض ملموس في درجتي الكثافة النّوعيّة والتشتّت.

٢ ـ «الأسلوب الحيوي» وهو يرتكز على حرارة التجربة المباشرة المَعيشة. لكنّه يوسع المسافة بين الدالّ والمدلول نسبيّاً لتشمل بقيّة القيم الحيويّة.

٣ ـ «الأسلوب الدرامي» ويتجلّى فيه أساساً تعدّد الأصوات والمستويات اللّغويّة، وترتفع درجة الكثافة نتيجة لغلبة التوتّر والحواريّة فيه.

٤ ـ «الأسلوب الرؤيوي» وتنحو فيه التجربة الحسيّة إلى التواري خلف طابع الأمثولة الكليّة، وهذا يؤدّي إلى امتداد الرموز في تجلّيات عديدة ويفتر الإيقاع الخارجي بشكل واضح.

تصميم الغلاف: نجاح طاهر

